№ H052.5H
V. 1, 2

THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
OMNIVM
LVX
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

Der vollkommene Contrapunct.

Neuntliche Darstellung

oder

Vollständige Lehre der Tonkunst

von

Joh. Adam Scheibe.

Eigenthum des Verfassers.

Berlin, 1832.

In Commission bei Trautwein und Comp., wie auch bei W. Logier.

Der

vollkommene Componist.

Deutliche Darstellung

aller

Lehrsätze der Tonkunst

von

J. Birnbach.

Eigenthum des Verfassers.

Berlin, 1832.

In Commission bei Cosmar und Krause, wie auch bei W. Logier.

Generalbaß

oder

Harmonielehre

als

erste Anleitung

zum

Phantasiren und Componiren

in besonderen Notentabellen mit Beispielen und Uebungen versehen.

4052.54
V. 1, 2

Zum

Selbstunterricht

für Anfänger und Geübtere

von

W. Birnbach.

5290

Erster Band.

Berlin, 1832.

Eigenthum des Verfassers.

PUBLIC LIBRARY

Vorwort.

Den Kennern der Musik überlasse ich die Entscheidung, ob mein Werk neben den bisherigen Lehrbüchern über Tonkunst als überflüssig zu betrachten sei, oder nicht. Ich darf aber wohl hoffen, daß eine Vergleichung derselben mit meinem Lehrbuche leicht zeigen wird, wie sehr ich mich bemüht habe, nicht nur eine richtige Ordnungsfolge der einzelnen Lehrsätze zu beobachten, sondern auch alles dasjenige aufzuführen, was in vielen der bisherigen Lehrbücher übergangen, und zu vervollständigen, was in denselben nicht ausführlich genug behandelt worden ist. Jeder Sachverständige wird mir hoffentlich die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß ich, in Beziehung auf den harmonischen Satz, an seinem Orte nicht nur über einzelne, sondern über alle dafür vorkommende Fälle so ausführlich

abgehandelt habe, als es die einzelnen Lehrsätze über die, in diesem Werke vorkommenden Gegenstände erfordern.

Was den Titel: „Der vollkommene Componist" betrifft, so habe ich denselben deshalb gewählt, weil ich gegenwärtiges Lehrbuch, obgleich dasselbe ein für sich bestehendes Ganzes ist, nur als den Anfang eines Werkes betrachte, welches die Tonkunst in allen ihren Zweigen umfassend behandelt.

Die in dem jetzt vollendeten Lehrbuche noch nicht abgehandelt, aber in das wissenschaftliche Gebiet der Tonkunst noch gehörigen Lehrsätze sollen daher der Reihe nach, in einzelnen für sich bestehenden Werken folgen, und sich dem gegenwärtigen anschließen.

Der Verfasser.

Verzeichniß der Subscribenten.

Se. Königl. Hoheit der Kronprinz von Preussen.

Ihre Königl. Hoheit die Frau Kronprinzessin von Preussen.

Se. Königl. Hoheit der Prinz Carl von Preussen. 2 Exemplare.

Ihre Königl. Hoheit die Frau Prinzessin Albrecht von Preussen.

Se. Durchl. der Fürst Radzivill, Gouverneur von Posen. 2 Exemplare.

In Berlin.

Herr J. André, Musiklehrer.
" A. W. Bach, Musikdirektor.
" C. Barnewitz, Königl. Kammermusikus.
" A. F. Belke, Königl. Kammermusikus.
" Emil Birnbach, Musiklehrer.
" Louis Bliesener.

Herr Bock, Königl. Kammermusikus.
" Böhmer, desgleichen.
" Brendicke, desgleichen.
" Carl Corty, Stud.
" A. F. Cubelius, Königl. Kammermusikus.
" Eichbaum, desgleichen.
" Eisold, desgleichen.
" G. Flügel, desgleichen.
" Franke, Orchester-Mitglied des Königstädter Theaters.
" A. Fuchs, Musikus.
" W. Gabrielsky, Königl. Kammermusikus.
" L. Gabrielsky, Musiklehrer.
Die Herren Gebrüder Ganz, Königl. Kammermusiker.
Herr G. A. Gareis, Königl. Kammermusikus.
" W. Gährich, desgleichen.
" Franz Gläser, Kapellmeister.
" Glienke, Lehrer.
" E. Grell, Musikdirektor.
" Heinrich Griebel, Königl. Kammermusikus.
" Julius Griebel, desgleichen.
" Gurlt, Professor.
" W. Hambuch, Königl. Kammermusikus.
" Hannemann, desgleichen.
" W. Hartmann, Stud. philos.
" W. Hauck, Musiklehrer.
" Ludwig Hellwig, Königl. Musikdirektor.
" C. W. Hennig, Königl. Concertmeister.
" Höck, Kanzley-Inspector.
" August Just, Königl. Kammermusikus.
" J. F. Kelz, desgleichen.
" Kluge, Geh. Medicinal-Rath.
" A. Kluge, Königl. Kammermusikus.
" Kunze, Kammergerichts-Referendarius.
" Langenhaun, Königl. Kammermusikus.
" Lehne, Geheim-Sekretair.

Herr J. H. Leib, Musiklehrer.
" A. Leutner, Eleve.
" J. H. G. Lietzmann, Kaufmann.
" Carl Linger, Musiklehrer.
" C. H. Liskow, Organist.
" F. Ludewig, Königl. Kammermusikus.
" Eduard Maurer, desgleichen.
" Möser, Königl. Musikdirektor und erster Concertmeister.
" A. Neithardt, Musikdirector des Kaiser Franz Gren. Regts.
" J. Oberholdhaus, Musiklehrer.
" Graf Wilhelm v. Redern, Königl. Kammerherr, General-Intendant d. Königl. Schausp., Johanniter-Ordens-Ritter ꝛc.
" Eduard Richter, Königl. Kammermusikus.
" Hub. Ries, desgleichen.
" Lud. Rellstab, Schriftsteller.
" A. Roland, Souffleur der Königl. Schauspiele.
" Rungenhagen, Musikdirektor.
" Schinkermann, Stud. medicinae.
" G. A. Schneider, Königl. Preuss. Kapellmeister u. Direktor der Militair-Musik.
" Alfred Schneider, Königl. Kammermusikus.
" C. Schwartz, desgleichen.
" C. A. Seidler, Königl. Concertmeister.
" G. Spontini, Dr. Königl. Preuss. General-Musikdirektor, erster Kapellmeister und Ritter mehrerer hoher Orden.
" Ferd. Stegmayer, Musikdirektor.
" W. Taubert, Musiklehrer.
" A. Vidal, Königl. Kammermusikus.
Frau Gräfin v. Waldenburg.
Herr C. Walpurger, Königl. Kammermusikus.
" Fr. Weller, Musikdirektor des 2ten Garde-Regiments.
" August Werg, Instrumentenhändler.
" C. Wernicke, Stud. theol.
" Paul Werner, Königl. Kammermusikus.
" W. Wieprecht, desgleichen.

Herr Wieprecht II. Königl. Kammermusikus.
" H. Wildt, Hautboist.
" J. Th. Wilberg, Lehrer.
" W. Winzer, Königl. Kammermusikus.
" Zelter, Professor und Doctor der Musik.
" A. Zimmermann, Königl. Kammermusikus.

Auswärtige.

Herr C. F. Becker, Organist in Leipzig.
" C. G. Belcke, Königl. Kammermusikus in Leipzig.
" Bettenstädt, Trompeter im Königl. 1sten Garde-Landwehr-Regiment in Potsdam.
" v. Boguslawsky, Oberlandsgerichts-Assessor in Cottbus.
" Baron v. Dankelmann, Pr. Lieut. im Königl. 1sten Garde-Landwehr-Uhlanen-Regiment in Potsdam.
" A. Hayn, Musikdirektor im Auftrage der Musikschule des Königl. gr. Milttair-Waisenhauses zu Potsdam.
" Hensel, Ritterguts-Besitzer in Lutteritz.
" Hentze, Buchhändler in Guben. 2 Exemplare.
" F. Koch, Seminar-Lehrer in Potsdam. 2 Exemplare.
" C. Mangner, Staabstrompeter des Königl. Garde-Husaren-Regiments zu Potsdam.
" E. Misch, Oekonom in Treptow. a. d. R. in Hinterpommern.
" F. Nagel, Hautboist im Königl. 1sten Garde-Regiment zu Fuß in Potsdam.
" C. Richter, desgleichen.
" Schärtlich, Musikdirektor und Seminar-Lehrer in Potsdam.
" F. Steinbach, Trompeter im Königl. Garde-Husaren-Regiment in Potsdam.
" C. Stölzel, Mitglied des Theaters zu Königsberg in Pr.

Historischer Vorbericht
als
Einleitung.

Töne, deren Höhe und Tiefe in arithmetischer Beziehung, deren Länge und Kürze, in Beziehung auf Zeit unter einen gewissen Maaßstab gebracht werden kann, werden sowohl in einzelner, als auch gleichzeitiger Aufeinanderfolge ausgeübt. Im ersten Falle nennt man sie Melodie; dagegen im zweiten Harmonie. Da die Töne nicht anders, als entweder einzeln, oder gleichzeitig aufeinanderfolgend, ausgeübt werden können: so besteht das ganze Wesen der Musik nur in Melodie und Harmonie.

Aeltere Tonlehrer, welche zuerst anfingen, nach gewissen Grundsätzen zu lehren, und über Musik zu schreiben, erklärten in ihren Schriften die Lehrsätze der Alten, namentlich die, aus der Theilung der Saite entstehenden Tonverhältnisse. Sie bildeten, aus den, durch die Theilung der Saite entstandenen Tönen, ihre Tetrachorde, Pentachorde, Hexachorde und Heptachorde, d. h. verschiedene Leitern von 4, 5, 6 und 7 Tönen, und verfertigten daraus ihre Melodieen, welche größtentheils, weil sie noch keine Harmonie hatten, nur in der Octave oder in unisono

begleitet und abgesungen wurden. Auch übten sie die Töne nicht in einem festgesetzten Zeitmaaße aus, welches wir Takt nennen, sondern sie hatten nur den Rythmus, welcher jedesmal von den Worten des Textes abhing, oder, besser gesagt, durch die Folge der einzelnen Sylben des Textes bestimmt wurde. Damit nun alle Chorsänger zusammengehalten wurden, so gab ein Chorführer oder Kapellmeister bei jeder Folge einer neuen Sylbe oder Note, welche abgesungen werden sollte, ein Signal.

Diese Arten von Musik hatten so lange ihren Fortgang, bis man anfing, zu einer gegebenen Stimme noch eine andere auszuüben. In welchem Jahrhundert damit begonnen wurde, vermag man nicht, mit Bestimmtheit nachzuweisen; es ist aber mit Gewißheit anzunehmen, daß man schon im 11ten oder 12ten Jahrhundert zu einer gegebenen Stimme eine andere und auch zwei hinzusetzte, und diese Art zu setzen Contrapunktiren nannte, weil die Töne durch Vierecke ausgedrückt wurden, welche man Punkte nannte.

Da sie gewöhnlich zu einer gegebenen Stimme nur noch andere begleitende Stimmen in dem Gebiet der tiefern Töne setzten, und überhaupt sich mehr mit dem melodischen als harmonischen Theile beschäftigten: so bauten sie die Töne aller Zusammenklänge, deren sie sich bedienten, von oben herab, und nannten die gefundenen Stimmen das Contra-Subject.

Diese Lehrart wurde beibehalten, bis um das Jahr 1606 Ludovico Viadana mit seiner Erfindung auftrat, zu einer gegebenen Baßstimme eine oder mehrere hinzukommende höhere zu finden, oder mit einem Worte, die Töne von unten auf zu zählen, und ein System von Akkorden oder Zusammenklängen aufzustellen, welches er, weil alles von der tiefsten Stimme aus, übersehen werden konnte, Generalbaß nannte. Wiewohl diese Erfindung schon vor Anfange des 17ten Jahrhunderts bekannt gewesen sein soll,

so ist doch L. Viadana der erste, der damit öffentlich auftrat und nach diesen Grundsätzen lehrte.

Nach ihm wurden eine Masse Lehrbücher geschrieben, worin man theils sein System und das der ältern Lehrart mehr oder weniger beibehalten und mit einander vermischt hat. Da im Allgemeinen die Tonkunst bis gegen Ende des 17ten Jahrhunderts nur mittelmäßige Fortschritte machte; so konnten sie in ihren Theorieen über Behandlung der Akkorde nicht viel Neues aufnehmen. Als aber zu Ende genannten Jahrhunderts der berühmte Sebastian Bach, der Schöpfer unserer neuen Musik, auftrat, und alle bisherige Schranken der Theorie durch seine kunstvollen Werke, die wir in unsern Tagen noch bewundern, durchbrach, so hatten die Tonlehrer Gelegenheit, das Ludovico'sche System zu erweitern und zu vervollkommnen.

Es wurden damit mehrere, zum Theil wohlgelungene Versuche gemacht, weshalb wir in den Schriften eines Mattheson, Marpurg, Kirnberger, Albrechtsberger, Abtes Vogler, Koch u. s. w. vieles Gute, jedoch so zerstreut finden, daß es nur mühsam gesammelt, und in ein vollendetes Ganzes gebracht werden kann.

Da diese Arbeit neuern Tonlehrern zu mühsam ist, so machen sie Versuche, das, in den Theorieen zusammengetragene System zu vereinfachen, wodurch sie das Lernen zu erleichtern beabsichtigen, aber ihren Endzweck deshalb verfehlen, weil sie, indem sie neue Lehrsätze aufstellen, die alten, und zwar die wichtigsten, zu erklären übergehen.

Ferner sind sie über die Eigenschaften der Akkorde und deren Behandlung nicht einig, indem der Eine den einen Akkord für dieß, der Andere für jenes hält, und ein Dritter nicht weiß, wofür er gehalten werden soll, weil sie die, zu einem Akkorde gehörigen Töne bald von unten herauf, bald von oben herab bauen, mithin in ihrer Lehrart nicht folgerecht schließen. Was noch die Folge von

Akkorden betrifft, so wissen sie weiter nichts zu sagen, als entweder: Dissonanzen müssen vorbereitet und aufgelöst werden, oder: wenn man sie weder vorbereiten noch auflösen kann, dann unterläßt man es. Was aber im letzten Fall zu thun sei, darüber hat sich bis jetzt Niemand ausgesprochen. — Gute Tonsetzer haben bewiesen, daß Dissonanzen, ohne vorbereitet und aufgelöst zu sein, mit guter Wirkung angewendet werden können, und Gelegenheit gegeben, ihre Behandlung der Art zu lehren.

Ob noch insbesondere die Lehrart, die Töne von unten auf zu zählen, und daraus Zusammenklänge zu bilden, besser ist, als die, zu einer gegebenen Stimme eine oder mehrere tiefere zu suchen, ist hier nicht der Ort zu erklären, aber zu bemerken, daß entweder die eine oder andere Lehrart statt finden muß, wenn Verwirrungen und Inconsequenzen vermieden werden sollen.

Ich habe, nicht nur um diese zu vermeiden, sondern auch systematisch zu Werke zu gehen, fortwährend in meiner Harmonielehre die Töne von unten auf gezählt, und auch durch deren Zusammenstellung von unten auf die Entstehung der verschiedenartigen Zusammenklänge oder Akkorde abgeleitet. Ferner habe ich, damit es leicht übersehen werden kann, welche Akkorde anzuwenden üblich sind, alle, sowohl die Stamm-Akkorde, als auch die abstammenden, Tab. 3. und 4. der Reihe nach aufgestellt, und, um nicht zu viel Raum einzunehmen, indem ich ihre systematische Entstehung erkläre, auch zugleich auseinandergesetzt, wie sie über einer Baßnote durch Ziffern*) angedeutet werden.

Was die Behandlung der Akkorde betrifft, so erfordert jeder einen besondern Abschnitt, wenn Verwirrungen ver-

---

*) Ziffern über einer Baßnote vom Blatte herunter zu spielen, wurde früher für die Kenntniß des Generalbasses gehalten, weil dazu eine Uebersicht der Harmonie erforderlich ist. In unsern Tagen werden sie nur für harmonische Signaturen gehalten. —

mieden werden sollen. Wie ich damit verfahren habe, ersieht man im Verfolge des Werkes, dessen einzelne Gegenstände nicht so, wie in den andern bereits vorhandenen, sondern der Reihe nach so folgen, wie es die systematische Ordnung erheischt, worüber, weil es dem Laien unverständlich, und dem Sachkenner, welcher richtig zu beurtheilen vermag, nur langweilig sein würde, um auch nicht Lobredner meines Buches sein zu wollen, ich nicht weiter viel sagen mag.

Um indeß eine Uebersicht zu geben, was noch an dieses Werk sich anschließen muß, um die Lehrsätze zu beenden, deren Studium demjenigen nothwendig ist, welcher darnach strebt, ein vollkommener Componist zu werden: so bemerke ich, daß nach der Harmonielehre noch die der Melodie, d. h. eine Melodie nach Grundsätzen zu verfertigen, und hierauf auch die, welche noch besondere melodische und harmonische Tonverbindungen oder mehre Gattungen von Setzarten enthält, die man insgemein, weil sie mit besondern Kunststücken der Tonsetzkunst verbunden ist, die Lehre des doppelten Contrapunktes oder des Canons nennt, folgen muß. Und wenn diese beendet ist, so muß noch über die besondern Gattungen von Musik abgehandelt werden, um das Werk in seinem Umfange zu beenden, welches zu thun ich beabsichtige, wenn Zeit und Umstände mich nicht hindern sollten.

Aber da ich gegenwärtig von Privat-Unterrichtgeben im Klavierspiel, Gesange, Generalbaß, dopp. Contrapunkt mich und meine Familie unterhalten muß, und unter diesen Umständen oft durch Nahrungssorgen und Schwächlichkeit des Körpers verhindert werde, mich für das Gemeinnütze der Tonsetzkunst mit anstrengenden Kopfarbeiten zu beschäftigen, so ist dieses fast zu bezweifeln. Es wäre daher zu wünschen, daß irgend ein Deutscher oder anderer Fürst von meinen Kräften Gebrauch machen, und mir ein Amt geben möchte, dessen Einkommen mir eine, von Nah-

rungsſorgen freie Exiſtenz, und noch ſo viel Zeit gewährte, daß es mir möglich würde, mein Werk, den vollkommenen Componiſten, wodurch ich mehr ſtrebe, gemeinnützig zu werden, als profanen Gewinn davon zu haben, beenden könnte.

Weil es aber meiner Zurückgezogenheit wegen ſowohl mir an Fürſprache, als auch an der dazu erforderlichen Bekanntſchaft, dieſelbe zu erlangen, gänzlich fehlt, und ich bei meinem wenigen Glück auch nicht darauf zu rechnen, aber dennoch, wenn es mir möglich werden ſollte, mir vorgenommen habe, den vollkommenen Componiſten zu beenden, ſo habe ich beſchloſſen, auf alle noch folgenden Werke, worüber noch eine nähere Anzeige erſcheinen wird, Subſcribtionen anzunehmen, und bemerke vorläufig, daß ich nach dieſem Werke eine Klavierſchule, zum Selbſtunterrichte geeignet, bei deren Gebrauch jede beliebige Methode angewendet und ein oder mehre Schüler von verſchiedenen Fähigkeiten ohne Mühe gleichzeitig unterrichtet werden können, herausgeben werde, deren Subſcribtions-Preis auf 2, und Ladenpreis auf 3 Thaler preuß. Cour. feſtgeſetzt iſt.

Die Brauchbarkeit meiner Harmonielehre wird wohl für die, der noch folgenden Werke Bürge ſein, und läßt mich daher eine zahlreiche Theilnahme ſowohl an dieſem Werke, als auch eine zahlreiche Subſcribtion auf meine Klavierſchule und die noch folgenden Werke vorausſetzen.

Inhalt des ersten Bandes.

		Seite
1. Abschnitt.	§ 1. Von den Verhältnissen der Töne in arithmethischer Beziehung	1.
	§ 2. Von den Umkehrungen zweier Verhältnisse	5.
	§ 3. Von den harmonischen Rechnungsarten	6.
2. Abschnitt.	Von der Temperatur	12.
3. Abschnitt.	§ 1. Von den Verhältnissen der Töne in Beziehung auf Ausübung und deren Bezeichnung	21.
	§ 2. Von den Umkehrungen oder Verwechselungen der Töne	25.
4. Abschnitt.	Von den Tonarten. Einleitung	27.
	§ 1. Von den alten Tonarten	27.
	§ 2. Von den neuen Tonarten	30.
	§ 3. Von den Verwandtschaften der Tonarten	32.
	§ 4. Von den enharmonischen Verwechselungen	34.
5. Abschnitt.	§ 1. Von den Akkorden	36.
	§ 2. Von den Eigenschaften der Akkorde und ihrem Orte	38.
	a. Von den Eigenschaften der Dreiklänge	38.
	b. Von den Eigenschaften der Septimen-Akkorde	40.
	c. Von den Eigenschaften der Nonen-Akkorde	42.
	d. Von den Eigenschaften der Undezimen-Akkorde	44.
	e. Von den Eigenschaften der Terzdezimen-Akkorde	45.

Seite.

5. Abschnitt. § 3. Eintheilung der Akkorde ..... 45.
§ 4. Namen der Akkorde auf den verschiedenen Tonstufen einer Tonart ..... 47.
§ 5. Vergleichung beider Tonarten ..... 49.
§ 6. Von der Mehrdeutigkeit ..... 50.

6. Abschnitt. §. 1. Von den Stamm- oder abstammenden Akkorden oder: Von den verschiedenenen Gestalten, Versetzungen und Umkehrungen der Akkorde und deren Bezifferung ... 52.
a. Von den Gestalten des Dreiklangs mit drei Tönen oder drei verschiedenen Stimmen 52.
b. Von den Dreiklängen mit vier Tönen oder deren vierstimmiger Ausübung ... 55.
§ 2. Von den verschiedenen Gestalten, Versezzungen und Umkehrungen des Septimen-Akkordes ..... 58.
§ 3. Von den verschiedenen Versetzungen und Umkehrungen des Nonen-Akkordes ... 60.
§ 4. Von den verschiedenen Gestalten des Undezimen-Akkordes ..... 62.
§ 5. Von den Gestalten des Terzdezimen-Akkordes ..... 65.

7. Abschnitt. Von den Namen der verschiedenen Stimmen und dem Gebrauch des Notensystems oder den verschiedenen Schlüsseln ..... 70.

8. Abschnitt. Von den melodischen Fortschreitungen..... 75.

9. Abschnitt. Harmonie. Vorbericht..... 80.
§ 1. Von der Behandlung der ersten 3 Grundharmonieen in ihrer wahren Gestalt ... 80.
§ 2. Von der harmonischen Bewegung .... 85.
§ 3. Von den verbotenen Quinten und Octaven ..... 86.
§ 4. Vom Tonschluß ..... 89.
§ 5. Von der Modulation innerhalb einer Tonart ..... 92.
§ 6. Von der Transposition oder: Versetzung aus einer Tonart in die andere ..... 94.
§ 7. Vom Gebrauch der ersten drei Grundharmonieen in erster Umkehrung ..... 96.
§ 8. Vom Gebrauch der ersten drei Grundharmonieen in zweiter Umkehrung..... 103.

Seite

10. Abschnitt. Von der Behandlung der dissonirenden Dreiklänge . . . . . 108.
§ 1. Von der Behandlung des hart verminderten Dreiklangs . . . . . 108.
§ 2. Vom Querstande. . . . . 110.
§ 3. Von der Behandlung des übermäßigen Dreiklangs . . . . . 112.
11. Abschnitt. Von der Behandlung der Septimen-Akkorde. Vorbericht . . . . . 116.
§ 1. Von der Vorbereitung der Septime . . 117.
§ 2. V. d. Auflösung der Septimen-Akkorde 125.
§ 3. Aufeinanderfolge der Septimen-Akkorde 128.
§ 4. Von der freien Behandlung der Septime 133.
Einmal wenn consonirende Akkorde voraus gehen, und die Septime nicht vorbereitet sein soll . . . . . 133.
Zum andern Male wenn Septimen-Akkorde auf einander erfolgen, und die Septime des einen oder andern Akkordes nicht vorbereitet sein soll . . . . . 135.
Von der Behandlung der Septime, wenn sie nicht aufgelöst werden soll. . . . . 138.

Allgemeine Uebersicht
des
zweiten Bandes.

12. Abschnitt. Von der Behandlung der Nonen-Akkorde.
13. Abschnitt. Von der Behandlung der Undezimen-Akkorde.
14. Abschnitt. Von der Behandlung der Terzdezimen-Akkorde.

Der 12te, 13te und 14te Abschnitt ist in 4 § eingetheilt, und im ersten erklärt, wie die Dissonanzen vorbereitet, im zweiten, wie sie aufgelöst werden; im 3ten § des 12ten Abschnittes, wie Nonen-Akkorde, des 13ten, wie Undezimen-Akkorde auf einander folgen können, bei regelmäßiger Vorbereitung

und Auflösung der Dissonanzen; im 4ten § genannter Abschnitte, wie man die Dissonanzen behandelt, wenn man sie weder vorbereitet noch auflöst. Sowohl die Lehrsätze des 3ten als auch 4ten § dieser Abschnitte wurden bis jetzt in andern Lehrbüchern übergangen.

15. Abschnitt. Von der Behandlung der dissonirenden Octave.

16. Abschnitt. Vom Orgelpunkt.

17. Abschnitt. § 1. Vom Zeitmaaß.
§ 2. Von den Notengattungen in Beziehung auf Zeitmaaß.
§ 3. Von den daraus entstehenden Taktarten.

18. Abschnitt. Notengattungen in Beziehung auf Harmonie.
§ 1. Durchgehende Noten.
§ 2. Wechselnoten.
§ 3. Harmonische Nebennoten.
§ 4. Vorhalte.
§ 5. Unterschied der Dissonanzen, als None und Septime, Quinte und Quarte, Sexte und Terz u. s. w.

19. Abschnitt. Modulation aus einer in die andere Tonart.
§ 1. Mit Dreiklängen.
§ 2. Mit Septimen-Akkorden.
§ 3. Mit Nonen-Akkorden.

20. Abschnitt. Vom strengen und freien Satze, sowohl in melodischer als harmonischer Beziehung.

Erster Abschnitt.

§ 1.

Von den Verhältnissen der Töne in arithmethischer Beziehung.

Jeder Ton, gleichviel durch welches Instrument er angegeben wird, von bestimmt angenommener Höhe, kann entweder mit einem höhern oder tiefern verglichen werden. Diese Vergleichung findet statt, indem man die Töne zählt. Das Zählen der Töne geschieht von unten auf, d. h. man fängt gewöhnlich von einem tiefen Tone an und zählt die Töne aufwärts von 1 bis 8, oder auch von 1 bis 13; letzteres geschieht nur unter gewissen Umständen, wovon bei den Akkorden erst gesprochen werden kann. — Sollen 2 Töne zu einer und derselben Zeit erklingen, so hat man festgesetzt, die für diese Töne bestimmte Zahl in lateinischer Sprache zu geben. Sind daher beide Töne auf einer und derselben Stufe, so heißen sie Prime, und wenn 2 Notenstufen dicht neben einander damit eingenommen werden, Sekunde; nehmen beide Töne drei Notenstufen ein, eine Terz; vier, eine Quarte; fünf, eine Quinte; sechs, eine Sexte; sieben, eine Septime; acht, eine Octave;

neun, eine None u. s. w. Man zählt auch noch Dezime, Undezime, Duodezime und Terzdezime, wenn es Umstände erfordern, wie oben gesagt.

Da diese Töne, welche gezählt werden von 1 bis 8 oder 13, demnach verschieden von einander entfernt sind; so ist zufolge dessen, von dem einen zu dem andern, bald mehr oder minder Raum dazwischen. Der zwischen den Tönen vorhandene Raum heißt in der Kunstsprache Intervall, und beide Töne selbst werden als die beiden Enden oder Terminen des Zwischen-Raumes betrachtet. Da der Raum zwischen beiden Tönen verschieden sein kann; so haben die Musiker noch folgende Eintheilung: nämlich zuerst theilen sie die Töne ein in konsonirende (wohlklingende) und dissonirende (übelklingende) und nannten erstere schlechtweg Consonanz (Wohlklang) und letztere Dissonanz (Uebelklang). Beide theilen sie wieder in vollkommene und unvollkommene. Die konsonirenden Töne, gleichviel, vollkommen oder unvollkommen, theilen sie noch ihrer Eigenschaft zufolge in reine, große und kleine, und die dissonirenden in große, kleine, verminderte und übermäßige ein.

Nach den arithmetischen Verhältnissen werden die Töne am deutlichsten vorgestellt, wenn man sie durch die Theilung einer Saite entwickelt, nur versteht es sich von selbst, daß, da in einem großen Maßstabe kleinere Theile angenommen werden können; so nimmt man zu dieser Theilung gewöhnlich eine Saite von 8 Fuß Länge, weil eine kürzere nicht für den dazu bestimmten Ton, von welchem man gewöhnlich ausgeht, geeignet ist.

Eine Saite von 8 Fuß Länge giebt den tiefen Ton C, oder das C in der großen Octave, namentlich: Groß C, an. (Man sehe Tab. I. Fig. 1.) Von 16 Fuß Länge würde der Ton um eine Octave tiefer, nämlich Contra C, und von 32 Fuß Länge, um 2 Octaven tiefer, ein C hervorgebracht werden, welches, da man dafür keinen besondern

Namen hat, das 32füßige C genannt wird. Da von diesem C an, als von 32 Fuß Länge, die Saiten immer nach Verhältniß bis zu einem 32theiligen Fuß verkürzt werden können, so kann ein Raum von Tönen durch 10 Octaven ausgeübt werden. Tiefere Töne, welche eine längere Saite, und höhere hingegen, welche eine kürzere erfordern würden, können nicht angewendet werden, weil das Gehör sie nicht mehr zu unterscheiden vermag. Theilt man nun eine Saite, von 8 Fuß Länge, durch welche das C in der großen Octave hervorgebracht wird, in 2 Theile; so giebt die Hälfte der Saite die höhere Octave, nämlich den Ton klein C; theilt man sie in 3 Theile, so giebt der 3te Theil, von dem klein c aus, die Quinte g; theilt man sie endlich in 4 Theile, so giebt der 4te Theil von dem klein g aus, die Quarte c, oder weil der 4te Theil die Hälfte der Hälfte ist, so entsteht wieder die Octav C. — Die durch diese Theilung entstehenden Töne, nämlich Octave, Quinte und Quarte, weil sie der Einheit am nächsten kommen, wurden vollkommene Consonanzen genannt. Fährt man weiter fort, eine Saite in 5 Theile zu theilen; so giebt der 5te Theil den Ton e an, welcher von dem nächsten, als dem 4ten Theile aus, angenommen, die Terz ist, und theilt man sie in 6 Theile; so giebt der 6te Theil den Ton g in der einmal gestrichenen oder blos eingestrichenen Octave. Dieser ist wieder von dem Tone e aus, die Terz. Da aber beide Verhältnisse verschieden sind, und der Raum oder die Differenz von 4 : 5 größer als von 5 : 6 ist; so ist die Terz von 4 : 5 oder c : e groß und die von e : g klein. — Bis 6 Theile wurde eine Saite getheilt und die daraus sich entwickelnden Töne, die harmonische Tonleiter genannt, woraus theils durch das eine oder andere arithmetische Verfahren, die Verhältnisse der übrigen Töne sich entwickeln. Um hierüber verständlich zu werden, sind Tab. I. in der ersten Notenreihe durch die Noten alle Töne bezeichnet, wie sie sich durch

die Theilung einer Saite der Reihefolge nach entwickeln, und durch die unter den Noten stehende Zahl in Form eines Bruches, ist angegeben, der wievielste Theil einer 8 Fuß langen Saite erforderlich ist, um den durch die Note bestimmten Ton hervorzubringen. Da man von jedem Ton ausgehen, und einen andern beliebigen abzählen kann; so ist nur noch zu bemerken, daß eine große Sexte sich von 3 bis zu 5 und eine kleine von 5 bis zu 8 entwickelt. Die sich entwickelnden Terzen von 4 : 5 und 5 : 6 und die Sexten von 3 : 5 und 5 : 8 wurden als unvollkommene Consonanzen betrachtet, weil man sie verschieden, nämlich groß und klein hat, und in beiden Fällen ihre consonirende Eigenschaft ziemlich gleich bleibt. Zu den dissonirenden Tönen gehört die Sekunde und Septime; ferner alle verminderte und übermäßige Töne. Eine große Sekunde entwickelt sich aus den Tönen von 8 : 9 und 9 : 10; eine kleine nur von 15 : 16. — Eine große Septime entwickelt sich von 8 : 15, und eine kleine von 5 : 9 und von 9 : 16; man sehe Tab. I. Fig. 1. Uebermäßige Töne entwickeln sich, wenn das Verhältniß des angenommenen großen Raumes zweier Töne um ein oder mehrere Komma's erweitert wird, und verminderte umgekehrt.

Man hat für die übermäßigen Töne folgende Verhältnisse angenommen, als:

1) Für die übermäßige Prime 24 : 25.
2) " " " Sekunde entweder 108 : 125 oder 64 : 75.
3) " " " Terz 192 : 245.
4) " " " Quart 18 : 25.
5) " " " Quint 16 : 25.
6) " " " Sext 144 : 245.

Für die verminderten hat man folgende Verhältnisse angenommen, als:

1) Für die verminderte Terz 245 : 288.
2) " " " Quart 25 : 32.
3) " " " Quint 25 : 36.
4) " " " Sext 245 : 384.
5) " " " Septime 75 : 128 oder 125 : 216.
6) " " " Octave 25 : 48.

Anmerkung. Durch sämmtliche Zahlen ist angegeben, der wievielste Theil einer Saite erforderlich ist, um die durch beide Verhältnisse bezeichneten Töne hervorzubringen.

§ 2.

Von den Umkehrungen zweier Verhältnisse.

Wenn man einen, durch die Theilung einer Saite entstandenen Ton, eine Octave höher versetzen will; so muß die dafür bestimmte Zahl mit der 2 multiplicirt werden. Man sehe Tab. I. und vergleiche die Verhältnisse 1 : 2 und 2 : 4; 4 : 8; 8 : 16 u. s. w. Will man den Ton um eine Octave tiefer versetzen; so muß die dafür bestimmte Zahl durch 2 dividirt werden. Man betrachte angegebene Verhältnisse rückwärts. Sollen nun 2 Verhältnisse, welche zusammen genommen, eine Ration genannt, umgekehrt werden, wie z. B. 5 : 6, so wird entweder die 5 mit der 2 multiplicirt, woraus entstehen würde 6 : 10 oder das größere Glied der gegebenen Ration 6 durch 2 dividirt, woraus entstehen würde 5 : 3.

Auf diese Art können alle Verhältnisse umgekehrt werden. Man wird finden, daß durch dieses Verfahren der Einklang zur Octave wird, weil 1 : 1 davon eine Zahl doppelt genommen, 1 : 2 oder 2 : 2 davon eine mit der 2 multiplicirt, 2 : 4 werden würde. Ferner findet man, daß aus der Sekunde eine Septime, aus der Terz eine Sexte, aus der Quarte eine Quinte, aus der Quinte eine Quarte, aus der Sexte wieder eine Terz und aus der Septime wieder eine Sekunde, endlich aus der Octave wieder ein Einklang wird. Octave, Quinte und Quarte erhalten das Eigenschaftswort rein, weil sie in der Umkehrung ihr Verhältniß nicht verändern. Mit den Terzen, Sexten, Sekunden und Septimen verhält es sich anders. Sind sie groß, so werden sie durch die Umkehrung klein d. h. eine große Terz wird zur kleinen Sexte u. s. w. und sind sie klein; so werden sie durch die Umkehrung groß. — Alle verminderten werden durch die Umkehrung zu übermäßigen, und alle übermäßigen zu verminderten Tönen z. B. aus einer übermäßigen Quarte 18 : 25 wird, 18 durch 2 multiplicirt, das Verhältniß 25 : 36 entstehen, mithin aus der übermäßigen Quarte eine verminderte Quinte werden u. s. w.

§ 3.

Von den harmonischen Rechnungsarten.

Um durch die Eintheilung einer Saite, alle zu den Tönen erforderlichen Verhältnisse vorzufinden, haben die Musiker dreierlei Theilungen angenommen, nämlich eine arithmetische, eine harmonische und eine geometrische. Arithmetisch ist die Theilung, wenn bei 2 gegebenen Verhältnissen, als z. B. 2 : 4 eine Mittelproportion gefunden wird, welches der arithmetische Theiler heißt, das

wäre demnach 3. Will man ein Verhältniß arithmetisch in mehrere Theile theilen; so müssen dessen beide Glieder allemal mit derjenigen Zahl multiplicirt werden, welche so viel Einheiten enthält, als man beabsichtigt, es zu theilen, z. B. sie theilten die Verhältnisse 8 : 9 und 9 : 10, ersteres in 9 und letzteres in 8 Theile wie folgt:

Nämlich sie multiplicirten 8 : 9 durch 9 und 9 : 10 durch 8, stellten die Mittelproportionszahlen inzwischen, woraus sich ergiebt, daß der Ton 8 : 9 um das Komma 81 : 80 größer ist, als der 9 : 10. Sie theilten daher die Töne in ganze und halbe und beide wieder in große und kleine ein, und rechneten auf einen großen ganzen Ton 9, und auf einen kleinen ganzen Ton 8 Komma. Da aber diese Komma's von ungleicher Größe sind, wie man sieht, wenn man die Zahlen bei a und b mit einander vergleicht, und wenn man die halben Töne, deren Ration 15 : 16 oder 24 : 25 ist, erstere in 5, und letztere in 4 Theile theilen will, so entstehen wieder andere Komma's

(15 : 16) × 5 = 75 : 76 : 77 : 78 : 79 : 80.
(24 : 25) × 4 = 96 : 97 : 98 : 99 : 100.

Daher enthält ein großer und kleiner, ganzer oder halber Ton so viele Komma's, als man ihn beabsichtigt in arithmetische Theile zu zerlegen.

Harmonische Theilung ist eine Fortsetzung der arithmetischen, weil sie nicht nur zum Grunde liegen, sondern vorausgegangen sein muß; nur entstehen noch durch sie ungleiche Verhältnisse und Differenzen. Man verfährt damit wie folgt: man theilt beide Verhältnisse arithmetisch und multiplicirt mit dem arithmetischen Theiler beide äußern Glieder; hierauf werden auch diese beiden äußersten Glieder mit einander multiplicirt, das Product daraus setzt man, als den gefundenen harmonischen Theiler, zwischen die äußersten Glieder. Die Octave mag als Beispiel dienen: 2 : 1 arithmetisch getheilt, wird 4 — 3 — 2;

3 ist der arithmetische Theiler, damit werden die beiden äußern Glieder 4 und 2 multiplicirt. $3 \times 4 = 12$ und $2 \times 3 = 6$. Hierauf werden die Glieder 4 : 2 mit einander multiplicirt: $2 \times 4 = 8$ und das gefundene Product 8 zwischen die beiden Glieder 12 und 6 gesetzt, wie folgt: $12 : 8 = 6$ und dies durch 2 reducirt entsteht $6 : 4 = 3$. Man vergleiche Tab. I. Fig. 1. Die arithmetisch getheilte Octave 4 : 3 und 3 : 2 würde, harmonisch getheilt, 6 : 4 und 4 : 3 sein. In der arithmetischen Theilung sind gleiche und in der harmonischen, wie man sieht, 6 : 4 und 4 : 3, mithin ungleiche Differenzen, weil die Verhältnisse umgekehrt erscheinen.

Zur wirklichen geometrischen Theilung einer gegebenen Ration in 2 : 3 = 4; und mehrere Theile, ist das Ausziehen der Quadrat-, Cubic- und anderer Wurzeln, oder auch die Rechnung mit Logarithmen erforderlich. Ohne Logarithmen verfährt man dabei, wie folgt: soll die Ration 2 : 4 in zwei gleiche Theile getheilt, oder soll zu zwei gegebenen Zahlen eine mittlere geometrische Proportionszahl gefunden werden, so multiplicirt man zuerst die beiden, gemeiniglich in größeren Zahlen gegebenen Verhältnißglieder desselben mit sich selbst, als 2 : 4; 2 mit sich selbst multiplicirt giebt 4, und 4 mit sich selbst multiplicirt giebt 16. Hierauf werden die beiden Zahlen 2 und 4 mit einander multiplicirt, giebt 8, welches der geometrische Theiler ist und zwischen die Zahl 16 und 4 gestellt wird, wie folgt: 4 : 8 : 16.

Ein zweites Beispiel die große Sexte 5 : 3.

1) 5 mit sich selbst multiplicirt giebt 25; dann 3, giebt 9; dann die beiden Glieder mit einander multiplicirt 5×3 giebt 15, welches der geometrische Theiler ist und zwischen die beiden Glieder 25 und 9 gestellt wird: 25 : 15 : 9.

Will man mehrere Tonverhältnisse zusammenzählen, oder wissen, wieviel zusammen mehrere gegebene Rationen

betragen; so werden die Glieder, erstens von 2 Nationen, als 8 : 9, 9 : 10 unter einander gestellt und mit einander multiplicirt, als:

8 : 9
9 : 10
72 : 90

reducirt durch 9 erhält man das Product 8 : 10.

Wenn man zweitens ein Drittes, als die Nation 10 : 12 noch zuzählen will, so wird selbige unter das multiplicirte Product der ersten beiden Nationen gestellt und damit das Product multiplicirt, als:

72 : 90
10 : 12
720 : 1080

zuerst reducirt mit 9, erhält man zum Product 80 und 120, alsdann reducirt mit 10, erhält man 8 : 12, welches die Summe dieser Tonverhältnisse anzeigt.

Wenn man drittens noch ein Viertes dazu zählen will, so wird es allemal unter die größte Summe gestellt, welche man durch die Multiplication der Verhältnisse erhielt; diese wird damit multiplicirt und das gefundene Product reducirt.

Will man wissen, ob zwei gegebene Nationen als 8 : 9 und 9 : 10 gleich groß sind, so findet man's durch die Multiplication ihrer Glieder über das Kreuz:

8 : 9
9 : 10
80 : 81.

Man hat gesehen, daß der Unterschied beider gegebenen Verhältnisse 81 : 80 ist.

Ein zweites Beispiel 15 : 16 und 24 : 25

15 : 16
24 : 25
375 : 384

mit der 3 reducirt, giebt 125 : 128; mithin sieht man,

daß diese beiden Verhältnisse von einander verschieden sind. Dieser Unterschied beider Verhältnisse, wird als ein Komma betrachtet.

Durch dieses und anderes Verfahren in den harmonischen Rechnungsarten, sind verschiedenartige Verhältnisse entstanden, welche, wenn eine Nation weniger, als einen kleinen halben Ton 24 : 25 beträgt, Komma genannt werden. — Da es verschiedene Komma's giebt, deren verschiedene Größe zu wissen nothwendig ist, so führe ich die nöthigsten an, als:

1) Das syntonische oder didynische Komma 80 : 81.

2) Das ditonische oder pithagorische Komma 524288 : 531441.

3) Der Drittelton oder die große Diesis 625 : 648.

4) Die kleinere Diesis 125 : 128.

5) Das Diaschisma 2025 : 2048.

6) Das Schisma 32768 : 32805.

So sind noch eine Masse verschiedener Komma's, welche anzuführen nur unnöthigen Raum einnehmen würden. Statt dessen bemerke ich, daß man das ditonische oder pithagorische zu 524288 : 531441 in zwölf gleiche Theile theilt und den 12ten Theil ein Schisma nennt.

Das syntonische Komma 81 : 80 beträgt $\frac{1}{1\frac{1}{2}}$ Theil des diatonischen Komma's. — Die kleine Diesis 125 : 128 beträgt $\frac{2}{1\frac{1}{2}}$ Theil oder $1\frac{3}{4}$ des ditonischen Kommas. — Die große Diesis oder der Drittelton 625 : 648 beträgt $\frac{3}{1\frac{1}{2}}$ Theil, folglich $2\frac{1}{3}$ des ditonischen Kommas. — Wollte man einen ganzen Ton in 96 Theile theilen, so

würde die große Diesis $\frac{33}{96}$ Theil und die kleine Diesis $\frac{21}{96}$ Theil, das dionische Komma $\frac{12}{96}$ Theil und das syntonische $\frac{11}{96}$ Theil betragen. Die kleine Diesis würde $\frac{5}{8}$ eines Dritteltons nebst einem Komma, mithin noch nicht den 6ten Theil eines ganzen Tons, und das ditonische Komma $\frac{3}{8}$ eines Dritteltons, mithin den 8ten Theil eines ganzen Tons, und das syntonische nur ein Komma weniger, mithin den 9ten Theil eines ganzen Tons betragen.

Zweiter Abschnitt.

Von der Temperatur.

Da die Verhältnisse, wodurch übermäßige Töne, oder verminderte, sie mögen bestehen, in welchen Tonweiten sie wollen, theilweise nur durch Viertel- oder Drittel-Töne von denjenigen verschieden, welche groß oder klein sind, und nach unserm Tonsysteme weder Viertel- noch Drittel-Töne ausgeübt werden können; ferner, da auch die Töne, welche sich durch die arithmetische Theilung einer Saite entwickeln, Tab. I. Fig. 1. bei 7, 11, 14, 22 u. s. w. theils zu hoch oder zu tief sind, welches durch Vergleichung, der für diese Tonweiten bestimmten Ration gefunden wird, so werden sie, damit sie nach unserem Tonsysteme angewendet werden können, verändert d. h. so gestimmt und ausgeübt, wie sie unser Tonsystem verträgt. Diese Veränderung heißt man temperiren und die im Ganzen daraus enstandene: Temperatur im Allgemeinen.

Anmerkung. Wenn zwei Tonverhältnisse mit einander verglichen werden sollen, so müssen die gegebenen Rationen beider Verhältnisse übers Kreuz multiplicirt

und die daraus entstandenen Producte, wo möglich, durch eine Zahl, die in beiden Gliedern aufgeht, reducirt werden. Wenn die erhaltenen Producte einander gleich sind, so sind es auch die Tonverhältnisse; wo nicht, so sind sie um so viel verschieden, als die Producte es anzeigen, z. B. vergleicht man

1) die kleine Terz 5 : 6 mit 6 : 7, erhält man durch die Multiplication über das Kreuz

$$\begin{array}{r} 5 : 6 \\ 7 : 6 \\ \hline 35 : 36, \end{array}$$

man sieht leicht ein, daß b, durch die Zahl 7 bezeichnet, Tab. I. Fig. 1, einen Viertelton zu tief ist.

2) Vergleicht man die beiden Rationen 7 : 8 und 8 : 9, erhält man zum Product durch die Multiplication

$$\begin{array}{r} 7 : 8 \\ 9 : 8 \\ \hline 63 : 64, \end{array}$$

mithin ist b gegen C einen Achtelton zu tief.

3) Wenn man die halben Töne 15 : 16 und 10 : 11 mit einander vergleicht, erhält man zum Product:

$$\begin{array}{r} 15 : 16 \\ 11 : 10 \\ \hline 165 : 160, \end{array}$$

mithin ist dieser Ton 11 gegen 10 $\frac{1}{8}$ Ton zu hoch.

4) Vergleicht man endlich die Ration 12 : 13 mit 9 : 8, erhält man durch die Multiplication 108 : 104 durch 4 reducirt 27 : 26; folglich ist der Ton 13 gegen 12, $\frac{1}{3}$ Ton zu tief. Weil er in eben dem Verhältniß stehen muß, wie 8 : 9, so kann er nur durch das Verhältniß 24 : 27 bezeichnet werden.

Will man wissen, welche Quinten, große und kleine Terzen, brauchbar sind, so vergleiche man alle Quinten mit der Ration 2 : 3 und alle große Terzen mit 3 : 4

und kleine Terzen mit 3 : 5, man wird leicht durch die Multiplication ihrer Glieder über das Kreuz entdecken, wie weit sie von ihrer mathematischen Reinheit abweichen.

Die durch eine verschiedenartige Stimmung entstandenen Temperaturen werden eingetheilt in gleichschwebende und ungleichschwebende. Bei den erstern sind die Verhältnisse von einem Ton zum andern ganz gleich, und bei den andern, wenn auch nur sehr unbedeutend, von einander verschieden. Die Octave ist das einzige Intervall, welches alle andern begrenzt, und auch nur in seiner mathematischen Reinheit beibehalten werden kann. Mit der Quinte verhält es sich anders; denn wenn man 12 Quinten, Tab. I. Fig. 2, ganz rein stimmt, so wird die Octav mit der letzten Quinte ein ditonisches oder pitagorisches Komma, welches $\frac{3}{8}$ eines Drittel oder den 24sten Theil eines ganzen Tones beträgt, zu hoch.

Wollte man 3 große Terzen mathematisch rein stimmen, (man sehe Tab. I. Fig. 3.) so würde an der Octav das Komma, die kleine Diesis 125 : 128 fehlen, folglich ist jede große Terz, die in ihrer mathematischen Reinheit beibehalten wird, um $\frac{7}{12}$ Theil des ditonischen Kommas oder eine Schwebung über $\frac{1}{12}$ Ton zu tief, welches ungefähr den 13ten Theil eines ganzen Tons betragen würde. — Endlich, wenn man 4 kleine Terzen (Tab. I. Fig. 4.) mathematisch rein stimmen wollte; so würde man mit der Octav einen 3tel Ton zu hoch kommen. Daher muß jede kleine Terz den 4ten Theil eines Dritteltons oder den 12ten Theil eines ganzen, nämlich um 8 Theile des ditonischen Kommas abwärts schweben oder zu tief sein, wenn die Octav bei 4 kleinen Terzen rein werden soll.

Andere Töne kommen bei der Temperatur nicht in Betracht, weil sie mit den Quinten und Terzen temperirt werden; doch muß noch bemerkt werden, daß, wenn die Temperatur, der innerhalb einer Octave angenommenen 12 Töne, gleich sein soll, man auch darauf seine besondere

Aufmerksamkeit richten müsse. Da aber die Mehrzahl der Musiker, um die charakteristischen Eigenthümlichkeit der Tonarten nicht zu beeinträchtigen, mehr für eine ungleich schwebende Temperatur eingenommen sind, so werden viele Töne, und zwar meistentheils diejenigen, welche Tab. I. Fig. 1. mit 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 15, 16, 24, 25 bezeichnet sind, in ihrer mathematischen Reinheit beibehalten. Unter diesen Umständen müssen freilich dagegen die andern mehr oder minder von ihrer mathematischen Reinheit verlieren. Denn, wenn man bei 12 Quinten einige mathematisch rein stimmen will, so müssen die andern, damit die Octave rein werde, um so viel mehr abwärts schweben. Wenn 2 große Terzen rein gestimmt werden sollen, so muß die dritte $\frac{2}{12}$ Theil des ditonischen Kommas aufwärts schweben, damit man die Octave rein erhalte. Daß also jeder Ton oder jede der 12 verschiedenen harten und weichen Tonarten brauchbar werde, so wählt man lieber das kleinere Uebel für das größere, und läßt, weil jemehr ein Ton von der Einheit entfernt, um so schwieriger durchs Gehör zu unterscheiden ist, ob er wirklich mathematisch rein stimmt oder nicht, die kleinen Terzen und Quinten abwärts und die großen Terzen aufwärts schweben; denn die mathematische Reinheit würde bei den Octaven sogleich und bei den Quinten weniger, bei den Terzen aber am allerwenigsten vermißt werden, indem sie das Gehör duldet, wenn auch die großen ein Komma aufwärts und die kleinen eins abwärts schweben.

Ungleich schwebend ist die Temperatur, wenn darin mehrere Tonarten ganz rein stimmen, welches allemal auf Kosten der andern geschieht. Fanden sich bei einer solchen 10 reine Quinten, so daß die 11te und 12te ein ganzes pitagorisches Komma abwärts schweben mußte, dann wurde diese dem Ohr widrige Quinte, der alte Orgelwoff genannt.

Zu den allerschlechtesten Temperaturen würden diejenigen

gehören, worin aufwärts schwebende Quinten vorhanden sind, weil die andern übrigen um so viel mehr abwärts schweben müssen. Da es so viele, theils mehr oder minder, ungleich schwebende Temperaturen giebt, daß, sie anzuführen ein ganzes Werk erfordern würden, so bemerke ich nur, daß Kirnberger in seiner Temperatur folgende Quinten rein hat: 1) c : g — 2) b : f — 3) cis : gis — 4) es : b — 5) e : h — 6) f : c — 7) g : d — 8) gis : dis — 9) h : fis. — Die Quinte d : a ist $5\frac{1}{2}$ Zwölftheil des ditonischen Kommas zu klein; die Quinte a : e schwebt sonach um das größere halbe syntonische Komma 160 : 161 abwärts. Folglich betragen die Schwebungen bei beiden Quinten d : a und a : e zusammen nicht weniger, als das ganze syntonische Komma 80 : 81. — Die noch übrige Quinte fis : cis schwebt nur ein Zwölftheil des ditonischen Kommas abwärts. So viel Quinten, wie nun rein sind, eben so viel Quarten sind es, weil eine Quinte durch die Umkehrung zur Quarte wird. So viel nun, wie die unreinen Quinten abwärts schweben, eben so viel schweben die durch deren Umkehrung entstehenden Quarten aufwärts.

Die großen Terzen in dieser Temperatur sind von mehrerlei Art. Vollkommen reine sind folgende: 1) c : e — 2) d : fis — 3) g : h — Andere, die um das syntonische Komma aufwärts schweben, sind folgende: 1) cis : eis — 2) es : g — 3) as : c — 4) b : d und die weniger als ein syntonisches Komma aufwärts schweben, sind: 1) e : gis — 2) fis : ais — 3) h : dis.

Jede dieser 3 Terzen ist nur um das Diaschisma 2025 : 2048 größer als das reine Verhältniß 4 : 5.

Kleine Terzen, welche in dieser Temperatur rein sind, ist: 1) e : g — 2) h : d; welche, die um das syntonische Komma zu klein, sind: 1) c : es — 2) d : f — 3) f : as — 4) g : b — 5) b : des; welche, die nur um $\frac{1}{12}$ Theil des ditonischen Kommas abwärts schweben,

sind 1) cis : e — 2) dis : fis — 3) gis : h. Bei den Terzen fis : a, und a : c fehlt nur ein halbes syntonisches Komma.

Die Tonarten, welche in dieser Temperatur rein sind und so von ihrer mathematischen Reinheit verlieren, folgen nach einander.

Dur-Töne.

C, G, D, F am reinsten,
A, E, H, Fis härter,
B, Cis, Dis, Gis am härtesten.

In einer anderen Temperatur sind die beiden Quinten rein, F : C und C : G, die andern schweben mehr oder minder als ein Zwölftheil des ditonischen Kommas abwärts. Demzufolge sind die großen Terzen größtentheils um $\frac{1}{3}$ oder $\frac{1}{4}$ der kleinen Diesis 125 : 128 zu hoch, und die kleinen um den 4ten oder 5ten Theil eines Drittelstons zu tief.

In einer andern Temperatur von Werkmeister, schweben die 4 Quinten c : g — g : d — d : a — h : fis, jede um $\frac{3}{12}$ des ditonischen Kommas abwärts, folglich sämmtliche 4 Quinten um das ganze abwärts; mithin sind die übrigen Quinten alle rein. Diejenigen, welche von den kleinen oder großen Terzen mathematisch rein sind, findet man, wenn man die Schwebung dieser Quinten mit denen der Kirnberger'schen Temperatur vergleicht. — Endlich in einer noch andern Temperatur schwebt die Quinte gis : dis $\frac{10}{12}$ des ditonischen Kommas aufwärts; die beiden Quinten dagegen a : e und b : f, schweben jede um $\frac{11}{12}$ des ditonischen Kommas abwärts, die andern sind rein.

Da, wenn eine Quinte aufwärts schwebt, die andern um so viel mehr abwärts schweben müssen, folglich durch

diese aufwärts schwebende Quinte immer mehr von der mathematischen Reinheit verloren geht; so taugen die Temperaturen gar nichts, in welchen Quinten aufwärts schweben. Es dürfte daher am zweckmäßigsten sein, auch das Abwärtsschweben der Quinten nicht ganz gleichmäßig zu vertheilen, nur wenige in ihrer mathematischen Reinheit beizubehalten, und den andern so viel abzuziehen, als es erforderlich ist, um die Octave rein zu haben.

Reidhart, Marpurg u. A. mehr, nehmen für die größte Schwebung einer Quinte abwärts, wenn sie dem Ohr nicht zuwider sein soll, $2\frac{1}{\frac{2}{12}}$ auch $\frac{3}{12}$ des ditonischen Kommas an. Eine große Terz bleibt noch leidlich, wenn sie um $\frac{1}{3}$ auch wohl $\frac{10}{21}$ d. h. die kleinere Hälfte der kleinen Diesis aufwärts schwebt. Eine kleine Terz ist noch brauchbar und dem Gehör nicht zuwider, wenn sie um $\frac{1}{4}$ höchstens $\frac{10}{32}$ des Dritteltons zu klein genommen wird.

Vermittelst der Temperatur wird es möglich, eine Octave in 12 Töne einzutheilen, die, wenn sie auch nicht ganz mathematisch rein, dennoch dem Ohre deshalb nicht zuwider sind, zumal da diese Töne, als: c, cis, d, dis, e, g, h, c fast ganz in ihrer mathematischen Reinheit ausgeübt werden. Damit der Ton Fis zwischen F und G bequem eingeschaltet werden kann, muß F einen Viertelton tiefer ausgeübt werden, und wenn a in dem Verhältniß mit G 25 : 27 steht, so kann bequem gis eingeschaltet werden. Der Ton B aber muß, weil er zu tief ist, bei 7, 14 und 28, $\frac{1}{4}$ Ton höher ausgeübt werden, um von C aus nicht mehr als einen ganzen Ton zu betragen. Wollte man jeden dieser sowohl als auch alle andern Töne in ihrer mathematischen Reinheit gänzlich beibehalten; so würde man, weil eine Quinte nur um den 96sten Theil eines ganzen Tons zu hoch ist, Instrumente haben müssen, die von einem zum andern Tone noch 94 andere

dazwischen hätten. Alsdann wäre es möglich, jede Quinte, große und kleine Terz in ihrer mathematischen Reinheit beizubehalten. Welcher Reichthum von Tönen und Tonarten würde dadurch entstehen, und wie wollte man diese alle auf dem Papiere bezeichnen. Man sieht also leicht die Unmöglichkeit der Sache ein, und behilft sich daher lieber mit den angenommenen Verhältnissen der Töne, wenn sie auch nicht ganz mathematisch rein stimmen. Man hat zwar in diesen und jenen Schriften erzählt, daß auf verschiedenen Klavier-Instrumenten vermittelst einer mannichfachen Tastatur auch Viertel-Töne ausgeübt worden sein sollen; es fehlt aber nicht nur an triftigen Beweisen; sondern es ist vielmehr anzunehmen, daß es nicht wahr sei, weil man schon zu Zeit des Pithagoras ein temperirtes Verhältniß der Töne für nothwendig erachtete, woher das pithagorische Komma entstanden ist. Da bei der Ausübung der Vierteltöne es dennoch nicht möglich wird, jeden Ton mathematisch rein zu haben, weil, wie schon gesagt wurde, erforderlich wäre, denselben in 96 Theile zu zerlegen, so ist nicht anzunehmen, daß man sich mit der bloßen Ausübung der Vierteltöne beholfen haben würde.

Da man durchs Gehör nicht einmal den 8ten oder 9ten Theil, vielweniger den 96sten eines Tons zu unterscheiden im Stande ist; so wird man endlich ohne Kopfbrechen den Nutzen und die Unentbehrlichkeit einer Temperatur, sie sei mehr oder minder ungleichschwebend, einsehen und sich damit behelfen, so lange wie wir Musik ausüben werden. Es bedarf daher keiner weitern Bemerkung, als die, daß, wenn man die Töne nach Schwingungen berechnen will, allemal die Anzahl der Schwingungen, welche für den Ton 8 Fuß angenommen werden, mit der Zahl, die den Theil der Saite bestimmt, multiplicirt werden müssen. Für die tiefern Octaven wird die Anzahl der Schwingungen durch 2 dividirt, wiewohl die Gelehrten

nicht einig sind, wie oft eine 8 Fuß lange Saite in einer Sekunde vibrirt, indem sie bald mehr bald mindere Schwingungen in diesem Zeitraum angenommen haben.

Will man über das Verhältniß der durch die Theilung einer Saite und vermittelst der Temperatur entstandenen Töne mehr wissen, als mir der Raum verstattet mitzutheilen, so lese man Türk's Anleitungen und Marpurg's Versuch zur Temperaturberechnung. Erstere ist in Commission bei Schwickert in Leipzig und letztere bei Fr. Korn in Breslau zu haben. Beide haben über diesen Gegenstand, der ein für sich bestehendes Werk erfordert, ausführlich gehandelt. Nur dürfte Türk darüber am deutlichsten geworden sein, und daher dem Marpurg vorzuziehen sein.

Dritter Abschnitt.

§ 1.

Von den Verhältnissen der Töne in Beziehung auf Ausübung und deren Bezeichnung.

Die Eintheilung der Töne in große und kleine, ganze und halbe, findet in der ausübenden Musik auch statt, nur mit dem Unterschiede, daß die kleinen ganzen oder halben Töne, welche durch zweierlei Verhältnisse bei der Theilung einer Saite angedeutet sind, nur durch einerlei Notenstufen bezeichnet werden. Man sehe Tab. I. Fig. 7. und vergleiche die Noten C, cis und doppelt cis oder c, ces und doppelt ces in sämmtlichen Notenreihen mit einander. Eine Note kann einmal durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöht, oder durch b einen halben Ton erniedrigt werden; oder man kann sie auch durch ein einfaches Kreuz um einen ganzen Ton erhöhen und durch ein Doppel b einen ganzen Ton erniedrigen. Weil in allen diesen Fällen nur eine Notenstufe eingenommen wird; so betrachtet man die durch das Kreuz oder b einfach oder doppelt erhöhten oder erniedrigten Töne nur für kleine halbe und ganze Töne.

Große und kleine, ganze und halbe Töne werden durch zwei verschiedene, dicht neben einander befindliche Notenstufen angedeutet. Da alle Töne nach den Notenstufen und zwar von unten auf gezählt werden, so kommen die kleinen, ganzen und halben Töne wenig oder gar nicht in Betracht; es wird daher im Verlauf dieses Buches nur von solchen Tönen geredet werden, deren Andeutung verschiedene Notenstufen erfordern.

Da bei zwei verschiedenen Tönen, wenn einer von beiden durch ein Kreuz erhöht oder durch b erniedrigt wird, daraus verschiedenartige Entfernungen der Tonweiten entstehen; so hat man auch die temperirten Töne 1) in consonirende und zwar in reine oder vollkommene, in große oder kleine; 2) in dissonirende, und zwar in große und kleine, verminderte und übermäßige eingetheilt. Ferner hat man festgesetzt, wie schon früher bemerkt wurde, die Notenstufen von unten auf zu zählen und die Zahl in lateinischer Sprache auszudrücken, worüber schon § 1. des 1sten Abschnittes gehandelt wurde. Der Deutlichkeit wegen sind von dem eingestrichenen C aus alle Töne bezeichnet und ihre Eigenschaften angemerkt, als: 1) ein Ton von mehrern Instrumenten oder Singstimmen gleichzeitig angegeben, wird Prime oder Einklang genannt. Ist von zwei Noten auf einer Stufe eine von beiden erhöht, so ist die erhöhte die übermäßige Prime. Man sehe Fig. 5. erste Notenreihe. Zwei Töne, welche zwei Notenstufen neben einander einnehmen, und gleichzeitig angegeben werden, nennt man Sekunde; ist einer von beiden einen ganzen Ton höher, so ist die Sekunde groß, und ist einer von beiden nur einen halben Ton höher, dann ist sie klein. Zwei Töne, welche drei Notenstufen einnehmen, nennt man Terz; ist einer zwei ganze Töne höher, so ist sie groß, und wenn einer nur einen ganzen und halben Ton höher als der andre ist, dann ist sie klein. Man sehe große Terzen Tab. I. Fig. 3. und

kleine Terz Fig. 4. Zwei Töne, welche gleichzeitig erklingen und den Raum von vier Notenstufen einnehmen, nennt man Quarte, und wenn sie den Raum von 5 Notenstufen einnehmen, Quinte.

Bei einer Quarte muß die obere Note zwei ganze und einen halben Ton höher sein als die tiefere. Bei einer reinen Quinte ist die obere Note drei große ganze Töne und einen großen halben höher, als die untere. Eine Sexte nimmt sechs Notenstufen ein; ist sie klein, so muß der obere Ton drei ganze und zwei halbe Töne höher sein als der untere, und ist sie groß, so muß der obere vier ganze Töne und einen halben Ton höher sein als der untere. Eine Septime nimmt sieben Notenstufen ein; ist sie klein, so muß ein ganzer Ton zur Octave fehlen, und ist sie groß, ein halber u. s. w. Wenn die Töne übermäßig gemacht werden sollen; so muß bei einer reinen Quarte und Octave, große Sekunde, Terz und Sexte entweder der obere Ton durch ein Kreuz erhöht oder der untere durch ein b erniedrigt werden; und will man sie vermindert machen, so muß bei einer Octave, Quinte und Quarte, kleinen Terz, Sexte und Septime entweder der obere Ton durch ein b erniedrigt, oder, welches häufiger geschieht, der untere durch ein Kreuz erhöht werden. Uebermäßige Septime und verminderte Sekunde wird nicht ausgeübt.

Will man eine kleine Sekunde, Terz, Sexte und Septime groß machen; so muß entweder die obere Note durch ein Kreuz erhöht oder die untere durch ein b erniedrigt werden, und wenn die obere Note gedachter Töne durch ein b erniedrigt oder die untere durch ein Kreuz erhöht ist, so muß eins oder das andere aufgelöst werden. Will man eine große Sekunde, Terz, Sexte oder Septime klein machen, so ist es umgekehrt. Es wird aus allem diesen ohne weitere Erörterung verständlich werden,

daß jedes Paar der folgenden Noten, in der Ausübung gleich, nur in der Bezeichnung verschieden ist:

1) Eine übermäßige Prime und kleine Sekunde
2) " " Sekunde " " Terz
3) " " Terz " reine Quarte
4) " " Quarte " vermind. Quinte
5) " " Quinte " kleine Sexte
6) " " Sexte " kleine Septime
7) " große Sexte und verminderte Septime
8) " große Septime und verminderte Octave.

Man sehe das Verhältniß aller Töne Tab. I. Fig. 5.

Anmerkung. Es dürfte leicht möglich werden, wenn von zwei Noten die obere um einen ganzen Ton erhöht oder die untere um einen ganzen Ton erniedrigt wird oder umgekehrt, auch alle Töne, sie mögen in Terzen, Quarten, Quinten u. s. w. bestehen, doppelt übermäßig oder vermindert zu machen. Da aber weder doppelt verminderte, noch übermäßige Töne ausgeübt werden; so ist nicht nöthig, weiter davon zu reden; auch haben die bessern Tonlehrer sie nur papierne Intervalle genannt. —

Da nicht nur von C, sondern von jedem andern beliebigen Tone an, alle abgezählt werden und ihren Verhältnissen nach verschieden sein können; so ist dem Lernenden zu empfehlen, von jeder Tonstufe an alle Töne bis zur Octave aufzustellen, und bald die obern oder untern Noten derselben durch ein Kreuz zu erhöhen oder durch b zu erniedrigen, um von jedem Tone aus kennen zu lernen, welches Intervall groß, klein, übermäßig oder vermindert ist.

§ 2.

Von den Umkehrungen oder Verwechselungen der Töne.

Statt daß § 2. des 1sten Abschnitts die Verhältnisse, wodurch die Töne bezeichnet, verändert werden; so werden es hier die Noten. Die Umkehrung findet daher statt, wenn man von zwei Noten entweder die tiefere eine Octave höher setzt und die höhere an ihrem Orte stehen läßt. Oder, welches gleichviel ist, wenn man die höhere eine Octave tiefer setzt und die tiefere am Orte läßt. Tab. I. Fig. 5. die obere Notenreihe, und vergleiche selbige mit der darunter stehenden.

In der obern Notenreihe sind alle Töne von dem eingestrichenen C aus angestellt und in der untern umgekehrt. Man wird finden, daß der Einklang zur Octave wird, und aus dem Grunde nur zu den Intervallen gehört, weil von zwei Noten, die auf einer Stufe stehen, eine versetzt werden kann; denn, theoretisch betrachtet, liegt in einem und demselben Ton keine Verschiedenheit, wenn er auch von noch so vielen Singstimmen oder Instrumenten angegeben wird, sobald dessen Intonation rein ist, aber weil der Einklang durch die Umkehrung zur Octave, oder die Octave durch die Umkehrung zum Einklang wird; so ist er unter die Intervalle, aber nur in Beziehung auf Praxis, aufgenommen. Ferner wird man finden, daß aus der Sekunde eine Septime, aus der Terz eine Sexte, aus der Quarte eine Quinte, aus der Quinte eine Quarte, aus der Sexte eine Terz, aus der Septime wieder eine Sekunde, und endlich aus der Octave wieder ein Einklang wird. Es bedarf daher nur noch der Erwähnung, daß Einklang oder Octave, Quinte und Quarte in der Umkehrung ihre Eigenschaft behalten und deßwegen

rein oder vollkommen genannt werden, weil sie dieselbe nicht verändern. Dagegen Sekunden, Terzen, Sexten und Septimen, wenn sie groß sind, durch die Umkehrung klein werden; und sind sie klein, so werden sie dadurch groß. — Ferner: alle übermäßigen Töne werden durch die Umkehrung zu verminderten und alle verminderten zu übermäßigen; man sehe Tab. I. Fig. 5. und vergleiche die untere Notenreihe mit der obern. Nachdem man von jedem Tone alle andern aufgestellt und theils durch Kreuz, theils durch b einen von beiden erniedrigt oder erhöht hat, so kehre man die daraus entstandenen Verhältnisse nach gegebener Anleitung um, damit man kennen lerne, was durch die Umkehrung daraus entsteht.

Vierter Abschnitt.

Von den Tonarten.

Einleitung.

Töne, die erforderlich sind, um musikalische Gedanken auszudrucken, welche mit dem Worte Melodie bezeichnet werden, nennt man eine Tonart; und eine Reihenfolge nach rhetorischen Grundsätzen geordneter Gedanken oder Melodieen, ein Tonstück.

Die Tonarten werden abgetheilt in alte und neue, und die letztern noch in diatonische, chromatische und enharmonische.

§ 1.

Von den alten Tonarten.

Die Griechen hatten nur die sieben Töne c, d, e, f, g, a, h, und dennoch verschiedene Tonarten, weil sie von jeder Tonstufe an die Töne abzählten und von 8 zu 8 für eine Tonart betrachteten. — Die Tonarten nannten sie nach den Provinzen Griechenlands, worinnen sie zuerst

entstanden oder ausgeübt wurden; so nannten sie z. B. (Man sehe Tab. I. Fig. 6.) die Tonreihe von C bis C, die Jonische; von D zu D die Dorische; von E bis E die Phrygische; von F bis F die Lydische; von G bis G die Myxolydische; von A bis A die Aeolische; und endlich, von H bis H, nach Angabe des berühmten Abtes Vogler, die Mixophrygische Tonart. — Der Unterschied dieser Tonarten besteht in den halben Tönen, welche immer bei jeder Tonart auf andere Tonstufen fallen, z. B. bei der Jonischen von der 3ten zur 4ten und 7ten zur 8ten; bei der Dorischen von der 2ten zur 3ten und 6ten zur 7ten; bei der Phrygischen von der 1sten zur 2ten und 5ten zur 6ten; bei der Lydischen von der 4ten zur 5ten und 7ten zur 8ten; bei der Mixolydischen von der 3ten zur 4ten und 6ten zur 7ten; bei der Aeolischen von der 2ten zur 3ten und 5ten zur 6ten; und endlich, bei der Mixophrygischen von der 1sten zur 2ten und 4ten zur 5ten. Man vergleiche sämmtliche griechische Tonarten mit einander und zähle die Tonstufen. — Jede Octave von diesen Tonarten kann nun auf zweierlei Weise getheilt werden: arithmetisch und harmonisch. Vermittelst der arithmetischen Theilung steht die Quinte in der Mitte und macht gegen die oberste Note eine Quarte aus, und mittelst der harmonischen Theilung kommt die Quinte an beide Enden und die Haupttonsnote in die Mitte zu stehen, welche gegen die untere eine Quarte und gegen die obere Note eine Quinte macht. Aus dieser doppelten Theilung entstehen zwei verschiedene Leitern und der Gattung nach verschiedene Tonarten — eine von dem Haupttone bis wieder zu dem Haupttone, die andere von der Quinte des Haupttons an, bis wieder zu dessen Quinte. Die erste dieser Leitern wird eine selbstständige oder Haupttonart, modus authenticus, primarius, principalis, dux, dominus etc. genannt, und die andere heißt eine entlehnte, hergeleitete, abstammende oder Nebentonart: modus

plagius oder plagalis, secundarius, minus principalis, comes oder servus, remissus inversus etc. Um hierüber verständlich zu werden, bemerke ich, daß ein Choralgesang aus der Haupttonart keine andern Töne aufnehmen darf, als zu deren Leiter gehören, und mit dem Haupttone der Tonart, wenn auch nicht anfangen, doch endigen muß; dagegen einer in der plagalischen Tonart allemal den Raum von Tönen einnimmt, welcher von der Quinte des Haupttons an bis wieder zu dessen Quinte geht, aber nicht mit der ersten, sondern mit der vierten Notenstufe enden muß, weil sie Hauptton der Tonart ist.

Da die plagalischen Tonarten keine andern Töne enthalten, als die authentischen, und der Unterschied dieser ist, daß bei der authentischen Tonart die erste Note, und bei der plagalischen die vierte die Hauptnote ist, weil die authentische Tonart mit der ersten, und die plagalische mit der fünften ihren Anfang nimmt; so wird man leicht einsehen, daß alle Tonarten, welche unter Tab. I. Fig. 6. bezeichnet sind, sowohl für authentische als auch plagalische betrachtet werden können, wie folgt: als die Jonische für plagalisch Lydisch; die Dorische für plagalisch Myxolydisch; die Phrygische für plagalisch Aeolisch; die Lydische für plagalisch Myxophrygisch; die Myxolydische für plagalisch Jonisch; die Aeolische für plagalisch Dorisch; und endlich die Myxophrygische für plagalisch Phrygisch. Weil jede Tonart vom Hauptton aus, eine reine Quinte haben muß; so haben viele Musiker die letztern beiden, weil sie nur eine verminderte Quinte haben, verworfen. Abt Vogler aber will behaupten, daß sie die ersten sind, welche bei den Griechen ausgeübt wurden.

Anmerkung. Die vier authentischen Tonarten (Man sehe Tab. I. Fig. 6. Dorisch, Phrygisch, Mixolydisch und Lydisch) wählte der Mailändische Bischof Ambrosius ums Jahr Christi 370, um darin den

Choralgesang zu verfertigen; daher kommts, daß der in diesen Tonarten gegebene Gesang noch oft der Ambrosianische genannt wird. Papst Gregor der Große, ließ ums Jahr 600 denselben nicht allein verbessern, sondern noch mit den dazu gehörigen plagalischen Tonarten vermehren; dieserwegen wird der aus den Tonarten vorhandene Choralgesang der gregorianische und diese Tonarten die acht Kirchentonarten genannt. Ein Mehreres hierüber bei der Behandlung dieser Tonarten.

Mattheſſon behauptet in seinem vollkommenen Kapellmeister, daß die Griechen nur die dorische Tonart gehabt, und die Phrygier selbige um einen Ton, und die Lydier sie um anderthalb Töne höher ausgeübt haben sollen; wiewohl dieß wahrscheinlich ist, so haben doch mehre Geschichtsschreiber erzählt, daß die Griechen, wie bereits erörtert wurde, verschiedene Tonarten gehabt haben, welches auch wahrscheinlicher ist, weil die Choralmelodien, welche wir noch von ihnen besitzen, und beim Gottesdienst abgesungen werden, zum Theil in der einen oder andern griechischen Tonart sowohl authentisch als auch plagalisch sind.

§ 2.

Von den neuen Tonarten.

Siehe die Einleitung dieses Abschnittes.

Neue Tonarten sind nur zwei, eine harte und eine weiche, beide haben wir von den griechischen, indem wir die Jonische als harte und die Aeolische als weiche Tonart in unserer Musik beibehalten haben, und beide für

diatonische Tonarten betrachten, weil ihre Leitern keine Versetzungszeichen erfordern. Die harte enthält in ihren Tönen Prime, große Sekunde, große Terz, reine Quarte und Quinte, große Sexte und Septime; und die weiche: Prime, große Sekunde, kleine Terze, reine Quarte und Quinte, kleine Sexte und Septime. Die Sexte und Septime aber wird in der weichen Tonart sehr oft melodischer und harmonischer Folgen wegen erhöht.

Die halben Töne sind bei der harten Tonart von der dritten zur vierten und siebenten zur achten Tonstufe; und bei der weichen von der zweiten zur dritten und fünften zur sechsten vorhanden. Wenn aber die sechste und siebente Stufe erhöht wird, welches nur größtentheils im Aufsteigen der Töne geschieht, so fallen die halben Töne von der zweiten zur dritten und siebenten zur achten Tonstufe. Da die Octave in zwölf halbe Töne eingetheilt ist und von einem jeden Tone ausgegangen, und eine harte sowohl, als auch weiche Tonart in den folgenden Tönen gebildet werden kann; so haben wir nach unserm temperirten System zwölf harte und zwölf weiche Tonarten, die jederzeit ihren Namen durch diejenige Tonstufe erhalten, womit man anfängt. Da, mittelst des Notensystems, nur die sieben Töne c d e f g a h bezeichnet werden können, und die andern entweder Kreuz (♯) oder Be (b) erfordern, so versteht es sich von selbst, daß alle andern, außer den Stammtonarten C dur und A moll, Verzeichnungen haben müssen, welche entweder vor die Noten oder auch am Anfange neben den Schlüssel gestellt werden können. Will man wissen, wie viele und welche harte und weiche Tonarten ausgeübt werden können und welche Vorzeichen sie erfordern; so betrachte man Fig. 7. Tab. I. In den fünf Notenreihen hat jeder in der Octave befindliche Ton eine besondere Abtheilung, und kann auf eine dreifache Art bezeichnet werden. Da nun aber mittelst der einfachen und doppelten Erhöhung oder Erniedrigung

der sieben Töne nur die Zahl 35 herauskommt und $3 \times 12 = 36$ ist, so muß einer von diesen zwölfen nur auf eine zweifache Art bezeichnet werden können; denn wollte man gis oder as noch auf eine dritte Art bezeichnen, so würde ein Zeichen erforderlich sein, wodurch entweder F einen und einen halben Ton erhöht oder H so viel erniedrigt werden könnte. Will man daher harte oder weiche Tonarten aufsuchen, so zähle man von einer jeden beliebigen Note an und übergehe bei einer großen Sekunde oder einem ganzen Tone ein, durch Taktstriche veranlaßtes Fach, bei einer kleinen Sekunde nehme man das nächste; findet man die zur Tonart gehörige Note nicht in derselben Notenreihe; so ist sie entweder in der darunter oder der darüber stehenden. Auf diese Art suche der Lernende alle harte und weiche Tonarten und setze sie in Noten.

§ 3.

Von den Verwandtschaften der Tonarten.

Was noch die Verwandtschaften der Tonarten betrifft, so sagen die Musiker: eine versetzte Tonart ist mit der andern insofern verwandt, als sie diese oder jene Töne mit ihr gemein hat; oder mit andern Worten: wenn von den in einer Tonart vorhandenen sieben Tönen einige in einer andern Tonart vorkommen, so ist sie mit ihr verwandt. Jemehr also eine Tonart mit einer andern gewisse Töne gemein hat, um so näher ist die Verwandtschaft beider mit einander.

Man hat daher auch die Verwandtschaften der Tonarten in Grade eingetheilt.

Im ersten Grade sind diejenigen mit einander verwandt, welche sechs Töne mit einander gemein und nur Einen haben, welcher in jeder Tonart besonders vorkommt.

Wenn man sich die verschiedenen Grade der Verwandtschaften der Tonarten versinnlichen will; so darf man bei den Noten Tab. 2. Fig. 1. die erste beste Note als die Hauptnote einer Tonart annehmen, und wenn man davon die nächste zur rechten oder linken Hand wieder als Hauptnote einer Tonart annimmt; so sind diese beiden Tonarten mit der ersten im ersten Grade verwandt. Wenn man die zweite Note rechts oder links davon als Hauptnote einer Tonart annehmen wollte; so würde diese im zweiten Grade mit der ersten verwandt sein u. s. f.

Um hierüber verständlich zu werden, muß ich bemerken, daß G und F dur mit C dur im ersten Grade, D und B dur mit C dur im zweiten Grade verwandt sind, und so geht die Verwandtschaft fort. Demzufolge dürfte A und Es dur im dritten Grade, E und As dur im vierten Grade, H und Des dur im fünften, und endlich Fis und Ges dur im sechsten Grade mit C dur verwandt sein. Ueber den sechsten Grad geht man nicht hinaus, weil diese Tonart mit sieben Kreuzen, auch mit fünf b, und die mit sieben b auch mit fünf Kreuzen dargestellt werden kann, und die Componisten allemal diejenige Vorzeichnung wählen, welche in der Ausbüung die leichteste ist.

Mit den Verwandtschaften der weichen Tonarten ist es wie mit den der harten. Wenn man aber besonders wissen will, welche von den weichen mit den harten Tonarten die nächste Verwandtschaft haben, so muß man sich merken, daß, wenn man 1) dieselbe Note, welche als die erste einer harten Tonart angenommen wird, auch als die erste einer weichen Tonart annimmt, beide Tonarten mit einander auf das allernächste verwandt sind. Ferner, wenn man eine Note, Fig. I. Tab. 2. als Haupt- oder erste Note einer harten Tonart annimmt und davon die vierte zur Rechten als Hauptnote einer weichen Tonart betrachtet; so haben beide Tonarten bis

auf die erhöhete sechste und siebente Stufe in der weichen, alle Töne und auch eine Vorzeichnung mit einander gemein, folglich sind sie auch aufs genaueste, d. h. im ersten Grade mit einander verwandt.

§ 4.

Von den enharmonischen Verwechselungen.

Die verschiedenartige Bezeichnung ein und desselben Tones, woraus eine verschiedenartige Bezeichnung ein und derselben Tonart entsteht, nennt man eine enharmonische Verwechselung. Wenn C dur in His dur oder doppel Des dur; und F dur in Eis dur; oder E dur in Fes dur umgestaltet wird; so nennt man diese Tonarten enharmonisch. Will man daher wissen, auf wie viel Arten diese oder jene Tonart enharmonisch verwechselt werden kann; so betrachte man Tab. 2. Fig. 1. In diesen beiden Notenreihen kann man vorfinden, wenn man sieben Noten für die zu einer Tonart gehörigen und davon die zweite als Hauptnote einer harten Tonart betrachtet, was jede vorgezeichnet hat, gleichviel in welcher Notenreihe. Stehen sie in der obersten; so vergleiche man sie mit der darunter stehenden untern Notenreihe, oder umgekehrt. Alsdann findet man durch diese Vergleichung, auf welche Art die Tonart enharmonisch verwechselt und verschieden auf dem Papiere bezeichnet werden kann.

Wenn eine Tonart eine gewisse Anzahl Kreuze vorgezeichnet hat; so sind, um sie enharmonisch zu verwechseln, alsdann so viele b erforderlich, als noch an der Zahl der Kreuze, welche sie vorgezeichnet hatte, bis zwölf fehlt, und so umgekehrt, wenn eine Tonart ein oder mehrere b vorgezeichnet hat; so sind wieder so viele Kreuze erforderlich,

m sie darzustellen, als noch an der Zahl der zwölf b
hlt. Auf solche Weise kann jede Tonart einmal, C dur
ber, als auch diejenigen Tonarten, welche mehr als zwölf
eichen, inclusive der Doppelkreuze und doppel b haben,
veimal enharmonisch verwechselt werden. Ein Kreuz, wel-
hes die Note um einen ganzen Ton erhöht, und ein zwei-
aches b, welches die Note um einen ganzen Ton ernie-
rigt, wird für ein doppeltes Zeichen betrachtet.

Weil man nun die sieben Notenstufen doppelt erhöht
nd erniedrigt, so giebt es 35 harte Tonarten, wovon
ber nur 15 in der praktischen Musik angewendet werden,
veil man sich am Anfange neben den Schlüsseln nur der
infachen Versetzungszeichen bedient.

Weiche Tonarten sind nur 30, weil deren sechste und
ebente Notenstufe erhöht wird, die Note aber nicht um
in und einen halben Ton erhöht werden kann. Von den-
elben werden aber nur 15 in der praktischen Musik an-
ewendet. Sind bei einer Tonart Kreuze vorgezeichnet, so
üssen sie in der Ordnung, wie Tab. 2. Fig. 1. und
nd es b, so müssen sie in der Ordnung, wie sie von
er Rechten zur Linken stehen, d. h. rückwärts dicht neben
en Schlüssel, und dann die Tonleiter in gehöriger Folge
esetzt werden.

Ein Mehreres hierüber bedarf der Lernende nicht.

Eine chromatische Tonart ist weiter nichts, als eine
olge aller zwölf Töne innerhalb einer Octave auf- oder
bwärts, gleichviel wie man dieselbe bezeichnet. Werden
ie noch enharmonisch verwechselt, als: Cis erst in Des,
Dis in Es u. s. w. oder umgekehrt verwandelt, so werden sie
urch dies Verfahren zu einer enharmonischen Tonart.

Fünfter Abschnitt.

§ 1.

Von den Akkorden.

Akkord, in Beziehung auf Musik, heißt: Zusammenklang. Es werden darunter verschiedene Töne, welche gleichzeitig angegeben werden und zusammenstimmen, verstanden. Auf welche Art entdeckt worden ist, was für Töne zusammen stimmen, vermögen Geschichtsforscher nur anzunehmen, aber nicht zu beweisen. Aber es ist von den ältern als auch neuern Theoretikern festgesetzt, daß alle zusammenstimmenden Töne durch eine terzenweise Uebereinanderbauung, der in einer Tonart vorhandenen, entdeckt worden ist. Da ein Akkord zwei, drei, vier bis sieben verschiedene Töne haben kann; so werden die in einer Tonart vorhandenen so über einander gestellt, daß von einem Tone zum andern, oder von einer Notenstufe zur andern, immer einer dazwischen übrig bleibt. Diese Zusammenstellung findet auf allen Tonstufen unserer gebräuchlichen Tonarten statt. Die niedrigste Tonstufe, welche dabei angenommen wird, ist allemal der Grundton; die höhern werden von der niedrigsten an gezählt, und nach den Notenstufen, welche sie einnehmen, benannt.

Fig. 2. Tab. 2. bei a. ist über die sieben Töne der harten Tonart noch einer hinweg gestellt, bei b. zwei, bei c. drei, bei d. vier, bei e. fünf und bei f. sechs.

Wenn zwei verschiedene Töne, wie bei a über-einander stehen; so nennt man das Zweiklang; da indeß der dritte, wie bei b, gewöhnlich dazu gedacht wird, so nennt man es im ersten Falle Dreiklang ohne Quint, und im zweiten Falle Dreiklang.

Wenn vier verschiedene Töne, wie bei c, über einander stehen; so wird die höchste und tiefste Notenstufe, durch die Zahl 7 bezeichnet, und diese Zusammenstellung Septimen-Akkord genannt.

Stehen fünf Töne übereinander, wie bei d; so wird die höchste und tiefste Notenstufe durch die Zahl 9, und die tiefste und siebente Notenstufe durch 7 bezeichnet, und diese Zusammenstellung ein Septimen-Nonen-Akkord genannt.

Sobald überhaupt mehr als drei Töne terzenweis übereinander gestellt sind; so wird allemal die Notenstufe, welche vom tiefsten Ton aus die höchste ist, durch Zahlen angedeutet, und ausgesprochen.

Daher wird bei dem Akkorde bei e der vierte Ton durch die Zahl 7, der fünfte durch 9, und der sechste durch 11 bezeichnet, und diese Zusammenstellung ein Septimen-Nonen-Undezimen-Akkord genannt.

Stehen endlich sieben Töne über einander, wie bei f; so wird der höchste Ton durch 13 angedeutet, und diese Zusammenstellung Terzdezimen-Akkord genannt.

Weil man aber, um Verwirrungen zu vermeiden, bei der Bezifferung sich nur der Einer, d. h. von 1 bis 9 bedient, so wird die elfte Notenstufe durch 4, und die 13te durch 6 angedeutet. Auch werden die letzten drei Akkorde d, e, f, nur immer nach ihrer höchsten und tiefsten Notenstufe benannt. Der bei d heißt also Nonen-, der bei e Undezimen-, und der bei f Terzdezimen-Akkord.

Auf diese Art werden auch in der weichen Tonart, über deren sieben Tonstufen Töne terzenweis hinweggestellt. Da aber in deren Leiter f und fis, g und gis aufgenommen worden sind; so finden bei einer Zusammenstellung von zwei verschiedenen Tönen auf der 4, 5, 6 und 7ten Stufe Veränderungen statt. Man sehe Tab. 2. Fig. 2 g.

Bei einer Zusammenstellung von drei Tönen finden auf allen sieben Tonstufen, außer der ersten, Veränderungen statt. Man sehe h.

Wegen einer Zusammenstellung von vier Tönen, auf allen sieben Tonstufen, sehe man i.

Bei einer Zusammenstellung von fünf Tönen finden nur auf den ersten sechs Tonstufen Veränderungen statt. Man sehe k.

Bei einer Zusammenstellung von sechs Tönen, wieder auf allen Tonstufen. Man sehe l. Und endlich würde das auch der Fall bei einer Zusammenstellung von sieben Tönen sein. Da dies aber, wie in der Folge gezeigt werden soll, harmonischer Folgen wegen nicht statt finden kann, so sind die Veränderungen nur auf der 1sten, 5ten, 6ten und siebenten Tonstufe zulässig. Man sehe m.

Mit den Benennungen dieser Akkorde verhält es sich, wie in der harten Tonart.

§ 2.

Von den Eigenschaften der Akkorde und ihrem Orte.

a. Von den Eigenschaften der Dreiklänge.

Da die Tonweiten, es mögen so viel Töne terzenweis über einander gestellt werden, als nur wollen, auf den verschiedenen Tonstufen, der einen oder der andern Tonart

nicht gleich sind, und deswegen die Akkorde dem Klange nach sich von einander bedeutend absondern, so haben sie auch ihren besondern Namen, wie folgt:

1) Wenn über einem angenommenen Grundton eine große Terz, und über dieser eine kleine steht, welche vom Grundton aus eine reine Quinte ist; so wird es ein harter Dreiklang genannt.

Er ist in der harten Tonart auf der 1sten, 4ten und 5ten Tonstufe, und in der weichen, auf der 3ten, 6ten und 7ten Tonstufe, auch wegen der in dieser Tonart gebräuchlichen Versetzungszeichen, auf deren 4ten und 5ten Tonstufe zu finden. Man sehe Tab. II. Fig. 2. b. und h.

2) Steht über einem angenommenen Grundton eine kleine Terz, und über dieser eine große, welche vom tiefsten Ton aus eine Quinte ist, so wird dies ein weicher Dreiklang, und beide, der harte und der weiche, in der Kunstsprache Trias harmonica genannt. Weiche Dreiklänge sind zu finden in der harten Tonart auf der 2ten, 3ten und 6ten, und in der weichen auf der 1sten, 4ten und 5ten Tonstufe. Tab. II. Fig. 2. b. und h.

3) Wenn über einem angenommenen Grundton eine kleine Terz, und über diese abermals eine kleine Terz hinweggestellt wird, welche vom Grundton aus eine verminderte Quint ist, so nennt man das einen verminderten Dreiklang. Er ist zu finden in der harten Tonart, auf der 7ten und in der weichen auf der 2ten, und zufolge der Versetzungszeichen, auch auf der 6ten und 7ten Tonstufe. Man sehe Tab. II. Fig. 2. b. und h.

4) Wenn über einem angenommenen Grundton eine große Terz, und über dieser abermals eine große Terz steht, so wird dies ein übermäßiger Dreiklang genannt, weil der höchste Ton vom tiefsten aus, eine übermäßige Quinte ist. Er ist nur in der weichen Tonart, auf der 3ten Tonstufe zu finden. Man sehe Tab. II. Fig. 2. h.

5) Wenn über einem angenommenen Grundton eine

große, und über dieser eine verminderte Terz steht, welche vom tiefsten Ton aus, eine verminderte Quinte ist, so nennt man dies einen hart verminderten Dreiklang. Er ist auch nur in der weichen Tonart und zwar auf deren zweiten Tonstufe zu finden. Man sehe Tab. 2. Fig. 2. g. auf der 2ten Reihe.

Anmerkung. Viele Theoretiker nehmen noch außer den hier angeführten Akkorden einen doppelt übermäßigen und doppelt verminderten Dreiklang an. Da aber ersterer, wie in der Folge gezeigt werden soll, entweder gar nicht unter die Dreiklänge gehört, oder nur als enharmonische Verwechselung der Töne betrachtet werden darf, und der zweite weiter nichts als ein Septimen-Akkord mit Auslassung des Grundtons ist, so nehme ich außer den hier aufgestellten Dreiklängen, keine andern mehr an.

b. Von den Eigenschaften der Septimen-Akkorde.

Da derselbe aus 4 Tönen besteht, (man sehe c u. i) so entwickeln sich folgende Zusammenstellungen:

1) Wenn über dem angenommenen Grundton einer großen Terz und reinen Quint eine große Septime steht, so wird dies ein harter, auch großer Septimen-Akkord genannt. Er ist zu finden in der harten Tonart auf der 1sten und 4ten, und in der weichen Tonart auf der 3ten und 6ten Tonstufe. (Man sehe diese Tonstufen.)

2) Wenn über dem angenommenen Grundton einer kleinen Terz und reinen Quinte eine große Septime steht, so nennt man ihn auch einen großen Septimen-Akkord. Er ist nur in der weichen Tonart auf der ersten Tonstufe zu finden.

3) Wenn über dem angenommenen Grundton einer kleinen Terz und reinen Quinte eine kleine Septime steht, so nennt man dies einen weichen Septimen-Akkord. Er ist zu finden in der harten Tonart auf der 2ten, 3ten und 6ten, und in der weichen auf der 1sten, 4ten und 5ten Tonstufe.

4) Steht über dem angenommenen Grundton einer großen Terz und reinen Quinte eine kleine Septime, so nennt man dies, weil der Akkord in der harten Tonart nur auf der 5ten Tonstufe gefunden werden kann, Dominanten-Septimenakkord.

Zufolge der in der weichen Tonart üblichen Versezzungen kann er darin auf der 4ten, 5ten und 7ten Tonstufe aufgefunden werden. Von ältern Theoretikern wurde er lieblicher oder angenehmer, und vom Abt Vogler Unterhaltungs-Septimenakkord genannt.

5) Steht über dem angenommenen Grundton einer kleinen Terz und verminderten Quinte eine kleine Septime, so nennen dies die Theoretiker einen Septimen-Akkord mit verminderter Quinte. Er ist in der harten Tonart auf der 7ten, und in der weichen auf der 2ten Tonstufe, und zufolge der üblichen Versetzungen, auch auf der erhöhten 6ten Tonstufe zu finden.

6) Wenn über dem angenommenen Grundton eine große Terz, übermäßige Quinte und große Septime steht, so nennen es die Theoretiker großer Septimenakkord mit übermäßiger Quinte, und zwar, weil er auch mit kleiner Septime und übermäßiger Quinte ausgeübt wird, welches in der Folge bei dessen Behandlung erörtert werden soll; er ist nur in der weichen Tonart auf der 3ten Tonstufe zu finden.

7) Wenn über dem angenommenen Grundton einer kleinen Terz und verminderten Quinte eine verminderte Septime steht, so wurde dies von den ältern Theoretikern verminderter Septimenakkord genannt; von einigen

neuern aber nicht dafür anerkannt, sondern fälschlich als einen Nonenakkord mit Auslassung des Grundtons aufgenommen. Da er aber, wie in Folge gezeigt werden soll, sein Recht als Septimenakkord auch bei der Behandlung behauptet, so muß er auch als Septimenakkord angenommen werden. Er ist nur in der weichen Tonart auf der erhöhten 7ten Tonstufe zu finden.

8) Wenn über dem angenommenen Grundton eine große Terz, verminderte Quinte und kleine Septime steht, so nennen es die Theoretiker Septimenakkord mit verminderter Quinte und großer Terz. Er ist nur in der weichen Tonart auf der 2ten Tonstufe zu finden. Tab. 2. Fig. 2. h. auf der 3ten Reihe.

Anmerkung. Derjenige, welcher mehr zu lernen beabsichtigt, als mit den eigentlichen Bestandtheilen der Harmonie bekannt zu werden, kann die Folge dieses §, von der fernern Beschaffenheit der Akkorde, weglassen, und zu dem folgenden § „Namen der Tonstufen" übergehen.

c. Von den Eigenschaften der Nonen-Akkorde.

1) Wenn über dem angenommenen Grundton eine große Terz, reine Quinte, große Septime und große None steht, so nennen es die Theoretiker Nonen-Akkord mit großer Septime. Er ist zu finden in der harten Tonart auf der 1sten und 4ten Tonstufe, und in der weichen auf der 3ten und 6ten. (M. s. Fig. 2. d. und k.)

2) Wenn über dem angenommenen Grundton eine kleine Terz, eine reine Quinte, eine kleine Septime und große None steht, so wird es ein weicher Nonen-Akkord genannt. Er ist zu finden in der harten Tonart auf der

2ten und 6ten, und in der weichen auf der 1sten und 4ten Tonstufe.

3) Wenn über dem angenommenen Grundton eine kleine Terz, reine Quinte, kleine Septime und kleine None steht, so wird es ein kleiner Nonen-Akkord mit kleiner Terz genannt. Er ist zu finden auf der 3ten Tonstufe der harten, und auf der fünften der weichen, auch zufolge der üblichen Versetzungen, auf der zweiten Tonstufe.

4) Wenn über dem angenommenen Grundton eine große Terz, reine Quint, kleine Septime und große None steht, so wird es Dominanten-Nonenakkord genannt, weil er in der harten Tonart nur auf der 5ten Tonstufe zu finden ist. In der weichen Tonart kann er auf der 7ten, und wenn die Terz erhöht wird, auch auf der 4ten Tonstufe gefunden werden.

5) Wenn über dem angenommenen Grundton eine große Terz, reine Quinte, kleine Septime und kleine None steht, so wird dies Dominanten-Nonenakkord der weichen Tonart genannt, weil er nur in dieser auf der 5ten Tonstufe zu finden ist.

6) Wenn über dem angenommenen Grundton eine kleine Terz, verminderte Quinte, kleine Septime und kleine None steht, so wird es Nonenakkord mit verminderter Quinte und kleiner Terz genannt. Er ist zu finden in der harten Tonart auf der siebenten, und in der weichen auf der zweiten Tonstufe. (M. s. Fig. 2. d. u. k.) Auch wird er

7) mit großer Terz, verminderter Quinte, kleiner Septime und kleiner None ausgeübt; in diesem Falle nennt man ihn Nonenakkord mit verminderter Quint und großer Terz. (M. sehe Tab. 2. Fig. 2. i. auf der 4ten Reihe.)

8) Steht über dem angenommenen Grundton eine große Terz, reine Quint, große Septime und übermäßige

None, so nennt man es einen übermäßigen Nonenakkord. Dieser ist nur in der weichen Tonart zufolge der üblichen Versetzungen auf der 6ten Tonstufe zu finden. (Man sehe k.)

9) Wenn über dem angenommenen Grundton eine große Terz, übermäßige Quinte, große Septime und große None steht; so nennt man es Nonenakkord mit übermäßiger Quint. Er ist nur in der weichen Tonart zufolge der üblichen Versetzungen auf der 3ten Tonstufe zu finden. (Man sehe k.)

d. Von den Eigenschaften der Undezimen-Akkorde.

Alle die verschiedenen Tonweiten, welche der Undezimenakkord enthält, einzeln durchzunehmen, würde sehr weitläufig, und unnützlich sein, weil man sich um die Mannigfaltigkeit der verschiedenen Töne, welche in diesem Akkorde vorhanden sind, nicht kümmert, indem man nur das Augenmerk auf die höchste und tiefste Notenstufe dieses Akkordes richtet; und dieser kann nur dreierlei sein.

Bekanntlich ist nämlich eine Undezime weiter nichts, als eine um eine Octave höher ausgeübte Quarte, und diese kann 1) rein, 2) übermäßig und 3) vermindert sein.

1) Undezimenakkorde, bei welchen der höchste Ton vom tiefsten eine um eine Octave erhöhte reine Quarte ist, findet man in der harten Tonart auf der 1sten, 2ten, 3ten, 5ten, 6ten und 7ten Tonstufe. In der weichen Tonart, auf der 1sten, 2ten, 3ten, 4ten, 5ten und 7ten. (s. Fig. 2. e u. l.)

2) Undezimenakkorde, bei welchen die Undezime übermäßige Quart ist, findet man in der harten Tonart auf der 4ten, und in der weichen auf der 6ten Tonstufe. (Man sehe e und l.)

3) Einen Undezimenakkord, wobei die Undezime verminderte Quarte ist, findet man nur in der weichen Tonart auf der erhöheten 7ten Tonstufe. (s. Fig. 2. b.)

e. Von den Eigenschaften der Terzdezimen-Akkorde.

Mit diesem verhält es sich, wie mit dem Undezimenakkord, nur mit dem Unterschied, daß die Terzdezime, welche eine, um eine Octave höher ausgeübte Sexte ist, 1) nur groß und 2) klein sein kann.

1) Terzdezimenakkorde, bei welchen die Terzdezime eine große Sexte ist, findet man in der harten Tonart auf der ersten und 2ten, 4ten und 5ten Tonstufe, und in der weichen auf der dritten, 4ten, 6ten und 7ten Tonstufe. (M. s. f. und m.)

2) Terzdezimenakkorde, bei welcher die Terzdezime eine kleine Sexte ist, findet man in der harten Tonart auf der 3ten, 6ten und 7ten, und in der weichen, auf der 1sten, 2ten, 3ten, 5ten, und zufolge der üblichen Versetzungen auch auf der 7ten Tonstufe. (M. sehe f. und m.)

§ 3.

Eintheilung der Akkorde.

Aeltere Tonlehrer haben die Akkorde eingetheilt: a) in consonirende und dissonirende; b) in Grundharmonieen und Nebenharmonieen, und endlich c) in Stamm- und abstammende Akkorde.

I. a) Konsonirend sind diejenigen Akkorde, deren Töne untereinander zu den konsonirenden gehören, auch dann, wenn sie versetzt werden, und

b) Dissonirend diejenigen, worin eine oder mehrere Dissonanzen vorkommen; da die verminderte Quinte, Septime, None u. s. w. dissonirende Töne sind; so sind nur zwei konsonirende Akkorde:

1) ein harter Dreiklang und 2) ein weicher, weil deren Töne zu den konsonirenden gehören. Alle andern Akkorde, sie mögen Namen und Eigenschaften haben, wie sie wollen, gehören zu den dissonirenden, weil mehr oder weniger dissonirende Töne darin vorherrschen.

II. Grundharmonien sind diejenigen Dreiklänge und Septimenakkorde, deren Töne, ohne versetzt zu werden, der harten und weichen Tonart angehören. Die ältern Tonlehrer hatten deren sieben: 1) einen harten, 2) einen weichen und 3) einen verminderten Dreiklang. 4) Einen großen Septimenakkord, 5) einen weichen, 6) den Dominanten-Septimenakkord und 7) einen Septimenakkord mit verminderter Quinte. Man vergleiche mit dem vorhergehenden § die ersten Dreiklänge und Septimenakkorde, und man wird die sieben Grundharmonien Tab. 2. Fig. 2. bei b und c finden.

Alle andern Akkorde in der weichen Tonart, bei welchen ein Ton erhöht worden ist, so wie auch diejenigen, welche über die Octave hinausgehen, weil man deren Töne nur für zufällig hinzugefügt betrachtet, werden als Nebenharmonieen aufgenommen.

III. Alle Akkorde, sie mögen Grund- oder Nebenharmonieen sein, sind als Stammakkorde betrachtet worden, sobald ihre Töne terzenweise über einander stehen; sie werden aber zu abstammenden, sobald ihre Töne umgekehrt, d. h. in der Art versetzt werden, daß der ursprüngliche Grundton, welcher in der tiefsten Stimme steht, nun in eine andere zu stehen kommt, worüber verständlich zu werden, ein besonderer Abschnitt erforderlich ist, und im folgenden ausführlich abgehandelt werden soll.

§ 4.

Namen der Akkorde auf den verschiedenen Tonstufen einer Tonart.

Um eine Tonstufe von der andern abzusondern und zu unterscheiden, haben die Theoretiker einer jeden noch einen besondern Namen in der Kunstsprache gegeben, wie folgt:

1) Der auf der ersten Tonstufe sich entwickelnde Akkord, er sei hart oder weich, und bestehe aus so vielen Tönen er wolle, wird der tonische Akkord genannt, oder tonica. Man sehe Tab. 2. Fig. 3. c. und a 1.

2) Der auf der zweiten Tonstufe wird obere Sekunde genannt. Tab. 2. Fig. 3. d 2. und h 2.

3) Der auf der dritten Tonstufe, Ober-Mediante. Tab. 2. Fig. 3 e und c 3.

4) Der auf der vierten Tonstufe Unter- oder Sub-Dominante. Tab. 2. Fig. 3 f und d 4.

5) Der auf der fünften Tonstufe Ober-Dominante oder schlechtweg Dominante. Tab. 2. Fig. 3 g und e 5.

6) Der auf der sechsten Tonstufe Unter-Mediante. Tab. 2. Fig. 3 a und f 6. Und endlich

7) Der auf der siebenten Tonstufe wird Ober-Septime genannt. Tab. 2. Fig. 3 h und g 7.

So wie bei den aus vier, fünf oder mehreren verschiedenen Tönen bestehenden Akkorden, immer die höchste und tiefste Notenstufe durch Ordnungszahlen ausgesprochen werden, so muß es auch bei den verschiedenen Tonstufen statt finden, wenn man sich der Kunstworte bedient, indem man sagt: Tonischer Septimenakkord und Nonenakkord, Dominanten-, Septimen- oder Nonenakkord, Medianten-Septime oder Nonenakkord u. s. w. Da aber diese Kunstausdrücke größtentheils nur immer bei dem Gebrauch der Dreiklangsharmonie auf den verschiedenen Tonstufen einer

Tonart angewendet werden, so will ich jetzt beiläufig auseinandersetzen, weshalb sie von den Tonlehrern so gewählt wurden.

Um dies deutlich zu machen, entwarfen sie folgendes Bild: Tab. 2. Fig. 3. und stellten den tonischen Dreiklang in die Mitte. Man sehe c und a 1.

Zur Rechten stellten sie die zur Tonart gehörigen Dreiklänge, jeden eine Terz höher und zur Linken eine Terze tiefer, so daß, wie man sieht, drei Akkorde zur Rechten und drei zur Linken zu stehen kommen.

Weil nun von dem tonischen Dreiklang aus, der zweite zur Rechten g und e 5, und der zweite zur Linken f und d 4, dieselbe Eigenschaft haben, die der tonische hat, d. h. weil beide in der harten Tonart, so wie der tonische, hart, und in der weichen, wie der tonische, weich sind, und der zur Rechten fünf Töne höher und der zur Linken fünf Töne tiefer liegt als der tonische; so hat man beide mit dem Worte Dominante, (d. h. herrschende) bezeichnet und ersteren, um einen von dem andern zu unterscheiden, Ober- und letztern daher Unterdominante genannt. Weil ferner der Dreiklang, welcher dem tonischen zunächst zur Rechten (e und c 3) und zur Linken (a und f 6) steht, gerade in der Mitte zwischen den beiden Dominanten und dem tonischen Dreiklang zu stehen kommt; so werden beide mit dem Worte Mediante (in der Mitte stehende) bezeichnet; da aber beide gleiche Eigenschaften haben, nämlich in der harten Tonart weich, und in der weichen hart sind, so wird der zur Rechten, weil er zwischen der Tonika und der Oberdominante steht, Obermediante, und der zur Linken der Tonika, weil er zwischen dieser und der Unterdominante steht, Untermediante genannt.

Die Dreiklänge, welche am entferntesten von dem tonischen Akkorde stehen (h und g 7, d und h 2.) unterscheiden sich durch ihre Eigenschaften und werden, indem der eine ein verminderter, der andere aber ein weicher oder

harter Dreiklang ist, nach ihren Tonstufen worauf sie stehen, genannt; daher erhält der, welcher sieben Stufen höher als der tonische Akkord steht, den Namen Ober-Septime, und weil er, wenn man ihn eine Octave tiefer setzt, um einen Ton tiefer als der tonische Akkord zu stehen kommt, Untere-Sekunden-Harmonie. Der, welcher sieben Stufen tiefer als der tonische Dreiklang steht, und wenn er eine Octave höher gesetzt wird, um einen Ton höher als der tonische zu stehen kommt, wird Unter-Septime, oder Obere-Sekunden-Harmonie genannt.

Anmerkung. Es wird, sobald von Dreiklängen die Rede ist, darunter weder ein Sekunden- noch Septimenakkord, sondern nur die Tonstufe, worauf er steht, verstanden, weil sie in beiden Fällen, von der Tonika aus, die zweite oder siebente ist.

§ 5.

Vergleichung beider Tonarten.

Eine harte Tonart muß auf ihrer ersten Tonstufe einen harten Dreiklang haben, und eine weiche, einen weichen. Die Dominanten-Dreiklänge müssen jederzeit dem tonischen Dreiklange gleich sein, demnach sind die Dominanten-Dreiklänge der harten Tonart hart, und die der weichen weich. Nur findet es statt, daß in der weichen Tonart bei dem Oberdominanten-Dreiklang eines Tonschlusses und bei dem Unterdominantan-Dreiklang, harmonischer Folgen wegen, die Terz erhöht wird. Man sehe e 5 und d 4 Fig. 3. Tab. 2. Die Medianten-Dreiklänge müssen sich wesentlich durch ihre Eigenschaft von dem tonischen Dreiklange als auch von den Dominanten-Dreiklängen absondern, und demzufolge sind sie in

der harten Tonart weich und in der weichen Tonart hart. Nur wird bei dem Obermedianten-Dreiklang der weichen Tonart melodischer und harmonischer Tonfolgen wegen, die Quinte und bei dem Untermedianten-Dreiklang der Grundton zu Zeiten erhöht. M. s. c 3 und f 6 Fig. 3. Tab. 2. Endlich befindet sich auf der zweiten Stufe der harten Tonart ein weicher, und in der weichen ein verminderter Dreiklang, bei welchem letztern die Quinte aus bereits angegebenen Ursachen erhöht wird. Dagegen ist in der harten Tonart auf der siebenten Stufe ein verminderter, und in der weichen ein harter Dreiklang, bei welchem letztern der Grundton zu Zeiten erhöht wird. Man sehe h und g 7. d und h 2. Fig. 3. Tab. 2.

Dem Lernenden ist es nöthig, sich nicht nur die Namen der verschiedenen Tonstufen ins Gedächtniß zu bringen, sondern auch darauf zu merken, welche Dreiklänge darauf in einer oder der andern Tonart hart, weich oder vermindert sind, um wegen der Mehrdeutigkeit nicht in Verwirrung zu gerathen. Wenn man die Tonstufen der harten Tonart rückwärts, und die der weichen vorwärts, oder umgekehrt (Tab. 2. Fig. 4.) mit einander vergleicht; so findet man allemal, daß da, wo in der einen Tonart harte Dreiklänge, in der andern weiche sind, oder umgekehrt; und endlich, daß der verminderte Dreiklang an einem Ort in beiden Tonarten zu stehen kommt, woraus leicht einzusehen ist, daß diese beiden Tonarten die zweckmäßigsten sind, welche beibehalten wurden, denn bei allen andern würde keine so treffende Vergleichung haben statt finden können.

§ 6.

Von der Mehrdeutigkeit.

Die Töne des tonischen Dreiklangs c, e, g lassen sich auf eine sechsfache Weise deuten, weil es mehrere

Tonarten giebt, und sie sowohl einer als auch der andern angehören können, demzufolge kann man die Töne 1) als erste Stufe oder tonischen Dreiklang der Tonart C dur aneignen. 2) Als Oberdominanten-Dreiklang der Tonart A moll. 3) Als Untermedianten-Dreiklang der Tonart E moll. 4) Als Oberdominanten-Dreiklang der Tonart F dur. 5) Als Unterdominanten-Dreiklang der Tonart G dur, und endlich 6) Als die untere Sekunden- oder obere Septimen-Harmonie der Tonart D moll. Eben so kann der weiche Dreiklang a, c, e auf eine sechsfache Weise gedeutet werden. Man kann denselben betrachten: 1) als tonischen Dreiklang der Tonart A moll; 2) als Untermedianten-Dreiklang der Tonart C dur; 3) als Obermedianten-Dreiklang der Tonart F dur; 4) als Oberdominanten-Dreiklang der Tonart D moll; 5) als Unterdominanten-Dreiklang der Tonart E moll; und endlich 6) als obere Sekunden- oder Septimen-Harmonie der Tonart G dur. Die harten und weichen Dreiklänge sind einer sechsfachen Mehrdeutigkeit unterworfen, und der verminderte einer zweifachen, indem er nur auf der siebenten Stufe der harten, und auf der zweiten Stufe der weichen Tonart seinen Sitz hat. Was es indeß für eine Bewandniß in Ansehung der Mehrdeutigkeit bei den andern als bei den Septimen- oder Nonenakkorden u. s. w. habe, wird dem Nachdenken überlassen, und nur hier bemerkt, daß sie nicht mehr als einer ein-, zwei-, drei- oder höchstens vierfachen Mehrdeutigkeit unterworfen sind, wovon aber nicht nöthig ist weitere Notiz zu nehmen, indem an seinem Orte noch darüber abgehandelt werden wird.

Sechster Abschnitt.

§ 1.

Von den Stamm- oder abstammenden Akkorden oder: Von den verschiedenen Gestalten, Versetzungen und Umkehrungen der Akkorde und deren Bezifferung.

a. Von den Gestalten des Dreiklangs mit drei Tönen oder drei verschiedenen Stimmen.

So wie bei den Intervallen zwei Töne unter einander verwechselt werden können, und von beiden bald dieser oder jener Ton zum obersten oder untersten gemacht werden kann, eben so können es auch die verschiedenen Töne des Dreiklangs. Wenn ein Akkord aus mehreren Tönen besteht, und die obern Töne unter einander verwechselt werden, so nennt man dies eine Versetzung. Wenn aber der Grundton, oder der tiefste Ton eines Akkordes nicht mehr in der Baßstimme stehen bleibt, sondern mit in der Verwechselung inbegriffen ist, so nennt man dies eine Umkehrung.

Bei einem aus drei verschiedenen Tönen bestehenden Akkorde können die obern beiden Stimmen unter einander verwechselt werden. Tab. 3. Fig. 1 a. steht der Dreiklang in seiner natürlichen Lage. Wenn man die beiden obern Töne verwechseln will; so darf nur die Terz, welche in der Mitte steht, eine Octave höher gesetzt werden, wie bei b.

Ob die obern Töne vom Baß weit entfernt, wie bei c, oder nahe stehen, wie bei a und b, wird für keine Verschiedenheit angesehen.

Da bei einem aus drei Tönen bestehenden Akkorde die obern beiden Töne nur einmal verwechselt werden können; so kann er nur zwei verschiedene Gestalten haben, als a und b.

Umgekehrt wird ein Dreiklang 1) wenn die Terz in die tiefste Stimme gesetzt wird, man sehe d.

Weil beim Gebrauch der Akkorde, wenn die Harmonie durch Ziffern bezeichnet werden soll, allemal vom tiefsten Tone aus der ursprüngliche Grundton durch eine Zahl angedeutet werden muß, so wird, wenn die erste Umkehrung ausgeübt werden soll, solches über einer Baßnote durch die Zahl 6 angedeutet, und die erste Umkehrung eines Dreiklanges wird, weil der ursprüngliche Grundton und der jetzt vorhandene Baßton einen Raum von sechs Notenstufen einnehmen, der Sextenakkord genannnt. Ein Sextenakkord besteht demnach aus einem Baßton, welcher ursgrünglich Terz ist, aus dessen Terze, welche ursprünglich Quinte und aus dessen Sexte, welche ursprünglich Grundton ist.

Die ursprüngliche Quinte und der ursprüngliche Grundton können nun unter einander verwechselt und sowohl in einer als der andern Gestalt angewendet werden. Man sehe d und e. Zum zweitenmale wird der Dreiklang umgekehrt, wenn man die Quinte zur tiefsten Simme macht. Man sehe f.

Es ist schon gesagt worden, daß bei den Umkehrungen eines Akkordes allemal der ursprüngliche Grundton und der Baßton mittelst einer Grundzahl angedeutet und mit der erforderlichen Ordnungszahl ausgesprochen werden muß. Es wird deshalb diese zweite Umkehrung, weil der ursprüngliche Grundton von seinem Baßton um 4 Töne höher steht, vermittelst der Grundzahl 4 angedeutet, und der Quartenakkord genannt. Die andern noch außer dem Grundton und Baßton verschiedenen Töne werden bei den Umkehrungen der Dreiklänge, weil sie sich von selbst verstehn, weder angedeutet noch ausgesprochen.

Auch hier ist es gleichviel, welcher Ton des Akkordes in der Oberstimme steht. Man sehe g.

Nur muß bemerkt werden, daß wenn die Töne eines Akkordes so nahe aneinander liegen, daß zwischen demselben kein zum Akkorde gehöriger Ton mehr Platz hat, so wird dies enge Harmonie genannt, wie bei a. d und f.

Wenn dagegen die Töne so weit auseinander liegen, daß zwischen jedem Tone noch ein zum Akkorde gehöriger genommen werden kann, so nennt man dies zerstreute Harmonie. Man sehe b, c, e, g, Fig. 1.

Aus diesem geht hervor, daß der Dreiklang, als auch der Sexten- und Quarten-Akkord in enger und zerstreuter Harmonie, genommen werden kann. Da auf allen Tonstufen, der harten und weichen Tonart, diese Dreiklänge in enger und zerstreuter Harmonie versetzt und umgekehrt, d. h. zu Sext- und Quart-Akkorden gemacht werden können, und es gut ist, wenn ein Anfänger sich darin übe, so empfehle ich, solches auf mehrern Tonstufen in mehren Tonarten zu thun. Wie es bei den Umkehrungen der Dreiklänge noch in Ansehung der Mehrdeutigkeit seine Bewandtniß habe, überlasse ich dem Nachdenken des Lernenden, und bemerke nur, daß diese keiner mehr- oder minderfachen Mehrdeutigkeit als die Dreiklänge auf ihren Tonstufen enthalten.

b) Von den Dreiklängen mit vier Tönen oder deren vierstimmige Ausübung.

Wenn die Dreiklänge vierstimmig ausgeübt werden sollen, so muß ein darin vorhandener Ton, d. h. Grundton, Terz oder Quint durch eine vierte Stimme verdoppelt werden.

Wenn 1) bei einem Dreiklange der ursprüngliche Grundton eine Octave höher durch eine vierte Stimme verdoppelt wird, so entwickeln sich drei Lagen in enger und drei in zerstreuter Harmonie, wenn die obern Töne der Art versetzt werden wie es in diesem §. a angegeben worden ist. Man sehe Tab. 3. Fig. 2. a, b, c, d und e.

Die alten Tonlehrer nannten die verschiedenen Lagen nach dem Ton des Akkordes, welcher in der Oberstimme steht. Sie nannten daher die erste, bei welchem die Octave die Oberstimme hat, die Octaven-, die zweite, bei welcher die Terz oben steht, die Terzen- und die dritte Lage, bei welcher die Quinte in der Oberstimme steht, die Quinten Lage. Die zerstreuten Lagen entwickeln sich, wenn man bei den engen die zweite Stimme von oben, oder dritte von unten eine Octave höher oder tiefer setzt. Fig. 2. d, e, f, g.

Wenn man 2) die Terz eines Dreiklanges durch eine vierte Stimme verdoppeln will, so entstehen drei verschiedene Lagen.

In der ersten steht der Grundton unten, die Quinte in der zweiten, die Terz in der dritten und die Verdoppelung derselben in der obersten Stimme. Man sehe h.

Bei der zweiten Lage steht der Grundton in der untersten, die Terz in der zweiten, die Quint in der dritten und die Verdoppelung der Terz in der obersten Stimme. Man sehe bei h.

Bei einer dritten steht der Grundton unten, beide Terzen in der Mitte und die Quinte oben. Man sehe bei h.

Wenn man 3) die Quinte eines Dreiklanges verdoppeln will, so entwickeln sich auch nur drei verschiedene Lagen.

In der ersten steht der Grundton unten, die Terz in der zweiten, die Quinte in der dritten, und die Verdoppelung derselben in der obersten Stimme.

Bei der zweiten Lage steht der Grundton unten, die Quinte in der zweiten, die Terz in der dritten und die Octave der Quinte in der obern Stimme.

Bei der dritten steht der Grundton unten, die Quinte in der zweiten, die Verdoppelung derselben in der dritten und die Terz in der obern Stimme. Man sehe diese drei Lagen bei i.

Wenn der Dreiklang in erster Umkehrung, d. h. als Sextenakkord vierstimmig ausgeübt werden soll, so kann 1) der Baßton 2) die ursprüngliche Quint und 3) der ursprüngliche Grundton verdoppelt werden.

Im ersten Falle entwickeln sich auf bereits angegebene Art drei Lagen in enger und drei in zerstreuter Harmonie, wenn man nämlich statt des Grundtons die Terz in die Baßstimme, und die obern Töne des Akkordes der Art stellt, wie es bei dem Dreiklange mit Verdoppelung des Grundtons bei d in enger und bei e, f und g in zerstreuter Harmonie statt findet. Man sehe den Sextenakkord mit Verdoppelung des Baßtons Fig. 3. bei a in enger und bei b in zerstreuter Harmonie und vergleiche dies mit dem Dreiklange Fig. 2. d, e, f und g.

Wenn zweitens die ursprüngliche Quinte verdoppelt wird, so entwickeln sich nur drei verschiedene Lagen. Die erste, wenn man über den Baßton, Quint, Grundton und abermals Quint stellt. Die zweite, wenn man über den Baßton die Quinte, deren Octave und darüber den Grund-

ton stellt. Eine dritte Lage, wenn man über den Baßton den Grundton, dann die Quint und deren Octave hinwegstellt. Man sehe diese drei Lagen bei Fig. 3. c.

Wenn 3) der ursprüngliche Grundton durch eine vierte Stimme verdoppelt wird, so entwickeln sich auch nur drei verschiedene Lagen. Die erste, wenn man über den Baßton die Quint, alsdann den Grundton und darüber dessen Octave hinwegstellt. Die zweite, wenn man über den Baßton den Grundton, die Quint und dann die Octave des Grundtons stellt. Eine dritte, wenn man über den Baßton den Grundton, dessen Octave, und darüber die Quinte stellt. Man sehe die drei Lagen Fig. 3. bei d.

Soll der Dreiklang in zweiter Umkehrung, d. h. als Quartenakkord vierstimmig ausgeübt werden, so kann durch eine vierte Stimme 1) der Baßton 2) der Grundton und 3) die ursprüngliche Terz des Akkordes verdoppelt werden.

Im ersten Falle entwickeln sich drei Lagen in enger und drei in zerstreuter Harmonie, wenn man nämlich statt des Grundtons die Quint in die Baßstimme stellt und mit der Versetzung der drei obern Stimmen des Akkordes eben so verfährt, als es bei den Dreiklängen.

Wenn 2) der ursprüngliche Grundton verdoppelt wird; so entwickeln sich nur drei verschiedene Lagen Die erste, wenn man über den Baßton zuerst den Grundton, dann die ursprünglichr Terz, und darüber die Octave des Grundtons stellt. Die zweite, wenn man über den Baßton den Grundton, dessen Octave und darüber die ursprüngliche Terz stellt. Eine dritte, wenn man über den Baßton die Terz, den Grundton und darüber dessen Octave stellt. M. s. die drei Lagen Tab. 3. Fig. 4. bei c.

Wenn 3) die ursprüngliche Terz verdoppelt wird, so entwickeln sich auch nur drei Lagen. Die erste, wenn man über den Baßton den Grundton, die Terz und dar-

über deren Octave stellt. Die zweite, wenn man über den Baßton die Terz, den Grundton und die Octave der Terz stellt. Eine dritte, wenn man über den Baßton die Terz, deren Octave und darüber den Grundton stellt. Man sehe die drei Lagen Fig. 4. bei d. Nun wäre nur noch zu bemerken, daß der Dreiklang in allen Gestalten Stammakkord ist; der Sexten- und Quartenakkord hingegen, weil sie durch dessen Umkehrung entstehen, sind daraus abstammende Akkorde. Da es erforderlich ist, die Akkorde auf allen Tonstufen der harten und weichen Tonart, sobald sie vierstimmig ausgeübt werden sollen, in allen nur möglichen Lagen kennen zu lernen, so wird dem Lernenden empfohlen, sie darauf in allen Gestalten zu Papiere zu bringen. Ist dies geschehen, so können die folgenden § ausgelassen und der 7te Abschnitt vorgenommen werden.

§ 2.

Von den verschiedenen Gestalten, Versezzungen und Umkehrungen des Septimen-Akkordes.

Dieser Akkord kann, da er aus vier verschiedenen Tönen besteht, dreimal umgekehrt und im Ganzen 24 Mal versetzt, und muß durch 7 über der Baßnote bezeichnet werden. Man sehe den Dominanten-Septimenakkord Tab. 3. Fig. 5.

Die erste Gestalt ist diejenige, bei welcher der Grundton in der tiefsten, die Terz in der zweiten, die Quinte in der dritten, und die Septime in der Oberstimme steht.

Eine zweite entwickelt sich, wenn man die Terz, welche in der zweiten Stimme steht, eine Octave höher setzt und zur Oberstimme macht.

Eine dritte, wenn man die Quinte eine Octave höher setzt.

Da bei diesen Gestalten zwischen den Stimmen kein anderer zum Akkorde gehöriger Ton, außer dem Grundtone Platz hat, so sind sie in enger Harmonie.

Die Gestalten in zerstreuter Harmonie entwickeln sich, wenn man bei den engen die zweite Stimme von oben eine Octave höher setzt. Fig. 5. b. Ob bei den verschiedenen Lagen der Grundton nahe an den Oberstimmen wie bei a und b, oder um eine Octave davon entfernt steht, wie bei c, dies wird für keine Verschiedenheit angesehen.

Die erste Umkehrung entsteht, wenn statt des Grundtons die Terz in die tiefste Stimme gestellt wird. Der Akkord besteht nun aus Baßton, Terz, Quinte und Sexte. Weil die Quinte gegen die Sexte dissonirt und alle Grundtöne und Dissonanzen eines Akkordes bezeichnet werden müssen; so wird bei diesem Akkorde die ursprüngliche Septime durch 5, und der ursprüngliche Grundton durch 6 angedeutet, der daher auch der Quint-Sexten-Akkord genannt wird. Er wird auch, so wie der Septimenakkord in verschiedenen Gestalten ausgeübt, welche entstehen, wenn man mit den obern Tönen auf die bereits angegebene Art verfährt. Tab. 3. Fig. 6. a und b. Wenn man den Akkord zum zweiten Male umkehren will, so muß dessen Quinte in die Baßstimme gestellt, und die ursprüngliche Septime und der Grundton aus bereits angegebenen Ursachen durch 3 und 4 bezeichnet, und der Akkord daher Terz-Quartakkord genannt werden. Auch dieser kann in drei verschiedenen Gestalten enger und zerstreuter Harmonie ausgeübt werden, welche zur Ansicht Fig. 7. bei a und b hingestellt worden sind.

Die dritte und letzte Umkehrung findet statt, wenn man die Septime in die Baßstimme stellt. Dieser Akkord wird, weil es nur nöthig ist, den ursprünglichen Grundton anzudeuten, durch 2 bezeichnet und Sekundantenakkord

genannt, auch in verschiedenen Gestalten enger und zerstreuter Harmonie ausgeübt. M. s. Fig. 8. a und b.

Es bedarf nur noch der Erwähnung, daß der Septimen- ein Stammakkord ist, und die andern, als Quint-Sexten-, Terz-Quarten- und Sekundenakkord die daraus abstammenden sind.

§ 3.

Von den verschiedenen Versetzungen und Umkehrungen des Nonen-Akkordes.

Ein Nonenakkord, welcher aus fünf Tönen besteht, da er viermal umgekehrt werden kann, hat 120 Gestalten, welche vorgefunden werden, wenn man die obern vier Töne Fig. 9. Tab. 3. bei a, b, c, d, e nach Art eines Septimenakkordes unter einander verwechselt. Da zwei Dissonanzen in dem Akkorde vorhanden sind, so muß er in seiner wahren Gestalt über der Baßnote durch $\frac{9}{7}$ angedeutet werden. Bei der ersten Umkehrung Fig 9. b, wenn die Terz in die tiefste Stimme gesetzt wird, muß der ursprüngliche Grundton durch 6, die ursprüngliche Septime durch 5, die ursprüngliche None durch 7 angedeutet, und der Akkord Quint-Sext-Septimen-Akkord genannt werden.

Bei der zweiten Umkehrung Fig. 9. c, welche entsteht, wenn man die Quinte in die tiefste Stimme setzt, muß der ursprüngliche Grundton durch 4, die ursprüngliche Septime durch 3, die ursprüngliche None durch 5 angedeutet, und der Akkord Terz-Quart-Quinten-Akkord genannt werden. Bei der dritten Umkehrung, Fig. 9. d, welche entsteht, wenn man die Septime in die tiefste Stimme stellt, muß der ursprüngliche Grundton durch 2,

die ursprüngliche None durch 3 angedeutet, und der Akkord Sekund-Terz-Akkord genannt werden.

Bei der vierten und letzten Umkehrung, Fig. 9. e, welche entsteht, wenn man die None in die tiefste Stimme stellt, muß der ursprüngliche Grundton durch 7, die ursprüngliche Septime durch 6 bezeichnet werden, und der Akkord Sext-Septimen-Akkord genannt werden.

Der Nonenakkord wird im vierstimmigen Satze mit Auslassung des einen oder andern Tones ausgeübt, als: 1) ohne Quinte, Fig. 10. 2) ohne Grundton, Fig. 11. 3) ohne Terz, Fig. 12. 4) ohne Septime bei Fig. 13. Tab. 3. Wenn er ohne Quint oder ohne Terz ausgeübt wird, wie bei Fig. 10 und 12, bleibt die Bezifferung $\frac{9}{7}$, und wenn er ohne Grundton, wie Fig. 11, oder ohne Septime, Fig. 13, ausgeübt wird, so muß im ersten Fall, weil ohne Grundton er einem Septimenakkorde vollkommen ähnlich ist, die None durch 7, und die Septime durch 5 angedeutet, und der Akkord Quint-Septimenakkord genannt werden. Im zweiten Falle darf, da außer der None keine andern Dissonanzen im Akkorde vorhanden sind, nur die None über der Baßnote bezeichnet werden. Der Akkord wird auch deßwegen nur schlechtweg der gemeine Nonenakkord genannt.

Der Nonenakkord ohne Quinte, Fig. 10, kann dreimal umgekehrt werden. Da hier die Quinte wegbleibt, und die andern Töne, welche durch Zahlen bezeichnet werden müssen, vorhanden sind; so müssen die Umkehrungen dieses Akkordes, sobald man sie durch Zahlen bezeichnet, auf die oben angegebene Art angedeutet werden.

Der Nonenakkord ohne Grundton, Fig. 11, kann auch dreimal umgekehrt werden. Bei der ersten Umkehrung muß die None durch 5 und die Septime durch 3 angedeutet werden. Bei der zweiten nur die None durch 3, und bei der dritten die Septime durch 6. Weil aber, um Verwirrungen zu vermeiden, es nothwendig ist, die

ursprüngliche Terz des Akkordes zu bezeichnen, so findet die Bezifferung statt, wie sie bei Fig. 11. b c und d angegeben worden ist.

Wenn der Nonenakkord ohne Terz ausgeübt wird, wie bei Fig. 12, so sind dessen Umkehrungen unbrauchbar; und wird er ohne Septime ausgeübt, wie bei Fig. 13. a. so darf nur bei der ersten Umkehrung der Grundton durch 6, und die None durch 7 angedeutet werden, wie bei b. Bei der zweiten der Grundton durch 4, und die None durch 5. Man sehe c. Fig. 13. Da bei der dritten Umkehrung die None in die tiefste Stimme gesetzt werden muß, so würde nur nöthig sein, den Grundton dieses Akkordes durch 7 anzudeuten; weil aber der Septimenakkord auch durch 7 bezeichnet wird, so hat man, um alle Mißverständnisse zu vermeiden, für gut befunden, die andern Töne des Akkordes, als die Terz durch 2, die Quinte durch 4, und endlich den Grundton durch 7 über der Baßnote anzudeuten. Fig. 13 d. Sämmtliche Gestalten des Nonenakkordes mit vier Stimmen oder vier verschiedenen Tönen, werden gefunden, wenn man die obern drei Töne in Fig. 10, 11, 12, und 13 Tab. 3. nach Art eines Dreiklanges verwechselt. Dreistimmig dürfte der Nonenakkord ausgeübt werden, einmal mit Grundton, Septime und None, zum andernmale, mit Grundton, Terz und None. In beiden Fällen kann der Akkord nur zweimal umgekehrt, und sowohl die wahre Gestalt, als auch jede Umkehrung einmal versetzt werden.

§ 4.

Von den verschiedenen Gestalten des Undezimen-Akkordes.

Der Undezimenakkord, welcher aus Grundton, Terz, Quinte, Septime, None und Undezime besteht, wird we-

gen seiner vielen Töne, da man nicht immer so vielstimmig schreibt, mit Auslassung dieses oder jenes Tones ausgeübt; nämlich:

1) im fünfstimmigen Satz, mit Auslassung der Terz d. h. mit Grundton, Quint, Septime, None und Undezime. Fig. 14. Tab. 3.

Da bei allen dissonirenden Akkorden die Dissonanzen über den Grundtönen, wie schon früher erwähnt wurde, bezeichnet werden müssen, so muß auch hier die Septime durch 7, die None durch 9, und die Undezime durch 4 bezeichnet werden.

Der Akkord kann so wie der fünfstimmige Nonenakkord, viermal umgekehrt werden.

2) Wird dieser Akkord mit Grundton, Terz, Quinte, Septime und Undezime ausgeübt. Fig. 15.

Vierstimmig können folgende Zusammenstellungen statt finden:

1) mit Grundton, Quinte, Septime und Undezime. Fig. 16. a. In diesem Falle sind alle Umkehrungen brauchbar, und der Akkord muß durch 4, 5, 7 angedeutet werden.

Bei der ersten Umkehrung muß die Septime durch 3, der Grundton durch 4 und die Undezime durch 7. Bei der zweiten, der Grundton durch 2, die Undezime durch 5, und die ursprüngliche Quinte durch 6. Bei der dritten die Quinte durch 2, die Septime durch 4, und der Grundton durch 5 angedeutet werden. Fig. 16. b, c, d.

2) Kann der Akkord mit Grundton, Quinte, None und Undezime ausgeübt, und in allen Umkehrungen angewendet werden. Der Akkord selbst muß durch $\frac{9}{4}$ angedeutet werden. Der Grundton bei der ersten Umkehrung durch 4, die None durch 5, und die Undezime durch 7. Die Undezime bei der zweiten Umkehrung durch 3, die Quinte durch 4, und der ursprüngliche Grundton durch 7, Bei der dritten Umkehrung die ursprüngliche Quinte durch 2,

der Grundton durch 5, und die None durch 6. Fig. 17. a, b, c, d.

3) Kann er mit Grundton, Septime, None und Undezime ausgeübt und dreimal umgekehrt werden. Man sehe den Akkord Fig. 18. a. Die erste Umkehrung bei b die zweite bei c und die dritte bei d; der Akkord selbst würde durch $\frac{9}{4}$ bezeichnet werden müssen. Bei der ersten Umkehrung, der ursprüngliche Grundton durch 2, die None durch 3, und die Undezime durch 5. Bei der zweiten. die ursprüngliche Undezime durch 3, die Septime durch 6, und der Grundton durch 7. Bei der dritten die ursprüngliche Septime durch 4, der Grundton durch 5, und die None durch 6.

4) Kann er mit Grundton, Septime, Octave und Undezime ausgeübt werden. Der Akkord selbst wird durch $\frac{7}{4}$ bezeichnet. Der ursprüngliche Grundton bei der ersten Umkehrung, durch 2, und die Undezime durch 5. Bei der zweiten die ursprüngliche Septime durch 4, und der Grundton durch 5; Fig. 19. a, b, c.

5) Kann dieser Akkord mit Grundton, Quint, Octave und Undezime ausgeübt und zweimal umgekehrt werden. Der Akkord würde durch $\frac{5}{4}$ bezeichnet werden müssen, und wurde wegen seines häufigen Gebrauchs von den ältern Organisten der Quart-Quintenakkord genannt. Bei der ersten Umkehrung wird der ursprüngliche Grundton durch 4, die Undezime durch 7. Bei der zweiten die ursprüngliche Quinte, durch 2, und der Grundton durch 5 angedeutet. Tab. 4. Fig. 1. a, b, c. Wollte man ihn noch

6) mit Grundton, Terz, Quint und Undezime anwenden; so würden die Gestalten anzuwenden sein, wie bei Fig, 2. a, b, c, d. Tab. 4.

7) mit Grundton, Terz, Septime und Undezime würden die Gestalten Fig. 3. a, b, c, d und

8) mit Grundton, Terz, None und Undezime anzuwenden sein. Fig. 4. a, b, c, d.

Will man diesen Akkord dreistimmig anwenden, so kann es wie folgt, geschehen:

1) mit Grundton, Quint und Undezime,
2) mit Grundton, Septime und Undezime und
3) mit Grundton, None und Undezime.

In jedem Falle sind alle Umkehrungen brauchbar und der Akkord enthält sammt diesen, sechs verschiedene Gestalten.

Zweistimmig wird er nur: 1) mit Grundton und Undezime; 2) mit Quint und Undezime; 3) mit Septime und Undezime ausgeübt.

Die verschiedenen Gestalten des Undezimenakkordes, welche sich durch die Versetzung der Töne entwickeln, findet man, wenn man die obern nach Art eines Septimenakkordes oder Dreiklanges verwechselt.

§ 5.

Von den Gestalten des Terzdezimen-Akkordes.

Der Terzdezimenakkord besteht aus Grundton Terz, Quinte, Septime, None, Undezime und Terzdezime. Es wird bei dessen Gebrauch im fünfstimmigen Satze:

1) die Terz und Quinte weggelassen. Man sehe den Dominanten Terzdezimenakkord. Tab. 4. Fig. 5. a. wobei alle Töne, weil sie gegen den Grundton dissoniren, durch Zahlen angegeben werden müssen, nämlich: die Septime durch 7, die None durch 9, die Undezime durch 4, und die Terzdezime durch 6. Die verschiedenen Umkehrungen sind bei b, c, d, e, sammt der Bezifferung, angegeben.

2) Wird der Akkord mit Grundton, Quinte, Septime, None und Terzdezime ausgeübt und

3) mit Grundton Quinte, None, Undezime und Terzdezime. Fig. 6 und 7.

4) mit Grundton, Quint, Septime, Undezime und Terzdezime. Man sehe Tab. 4. Fig. 8. a und bei b, c, d die Umkehrungen sammt der Bezifferung.

5) Mit Grundton, Terz, Quint, Septime und Terzdezime. Fig. 9. a und b.

6) Mit Grundton, Terz, Septime, Undezime und Terzdezime. Fig. 10.

7) Mit Grundton, Terz, None, Undezime und Terzdezime. Fig. 11.

8) Mit Grundton, Terz, Quint, Undezime und Terzdezime. Fig. 12.

Im vierstimmigen Satze kann dieser Akkord

1) mit Grundton, Septime, Undezime und Terzdezime gebraucht und dreimal umgekehrt werden. Bei dem Akkorde selbst Fig. 13. a müssen alle Dissonanzen bezeichnet werden. Bei der ersten Umkehrung Fig. 13. b muß der Grundton durch 2, die Undezime durch 5, und die Terzdezime durch 7. Bei der zweiten, Fig. 13. c, die Undezime durch 3, die Septime durch 4, der Grundton durch 5, und bei der dritten, Fig. 13. d, die Septime durch 2, der Grundton durch 3, und die Undezime durch 6 bezeichnet werden.

2) Mit Grundton, Septime, None und Terzdezime. Man sehe Fig. 14. a und dessen Umkehrungen b, c, d sammt der Bezifferung.

3) Mit Grundton, None, Undezime und Terzdezime. Fig. 15 a und b.

4) Mit Grundton, Terz, Septime und Terzdezime. Der Akkord selbst muß durch $\frac{7}{5}$ bezeichnet werden. Fig. 16. a. Bei der ersten Umkehrung die Terzdezime durch 4, die Septime durch 5, und der Grundton durch 6. Fig. 16. b. Bei der zweiten, der Grundton durch 2, die Terz durch 4, und die Terzdezime durch 7. Fig. 16. c. Bei der dritten

die Septime durch 2, der Grundton durch 3, und die Terz durch 5. Fig. 16. d.

5) Mit Grundton, Terz, Quint und Terzdezime. Fig. 17.

6) Mit Grundton, Quint, Undezime und Terzdezime. Fig. 18.

7) Mit Grundton, Terz, Undezime und Terzdezime. Fig. 19.

8) Mit Grundton, Terz, None und Terzdezime. Fig. 20.

9) Mit Grundton, Quint, None und Terzdezime. Fig. 21.

10) Mit Grundton, Quint, Septime und Terzdezime. Fig. 22.

11) Mit Grundton, Octav, Undezime und Terzdezime, wird der Akkord durch $\frac{6}{4}$ angegeben. Bei der ersten Umkehrung, der Grundton durch 5, und die Terzdezime durch 3. Bei der zweiten, der Grundton durch 3, und die Undezime durch 6. Fig. 23. und 24. a, b, c.

Anmerkung. Weil der Akkord selbst, wie der Quartenakkord, dessen erste Umkehrung, wie ein Dreiklang und dessen zweite Umkehrung, wie ein Sextenakkord ist; so wird bei der Behandlung der Unterschied gezeigt werden.

12) Mit Grundton, Septime, Octav und Terzdezime, wird der Akkord durch $\frac{7}{6}$ angedeutet. Bei der ersten Umkehrung der Grundton durch 2, die Terzdezime durch 7. Bei der zweiten der Grundton durch 3 und die Septime durch 9. Fig. 25. a, b, c.

13) Mit Grundton, Terz, Octav und Terzdezime wird der Akkord durch 6 angedeutet. Bei der ersten Umkehrung, der Grundton durch 6, und die Terzdezime durch 4. Bei der zweiten, der Grundton durch 3. Fig. 26. a, b, c. Da der Akkord, wenn dessen Töne dicht beieinander stehen, einem Sextenakkorde mit Verdoppelung des Baßtons ähn-

lich ist; so kann erst bei dessen Behandlung gezeigt werden, wie er sich von diesem unterscheidet. Auf bereits im vorhergehenden (§) angegebene Art findet man die andern Gestalten der Terzdezimenakkorde.

Im dreistimmigen Satze kann der Akkord
1) mit Grundton, Terz und Terzdezime
2) mit Grundton, Septime und Terzdezime
3) mit Grundton, Undezime und Terzdezime
4) mit Grundton, Quint und Terzdezime
5) mit Grundton, None und Terzdezime und
6) mit Terz, Septime und Terzdezime

ausgeübt werden und in allen Fällen sechs verschiedene Gestalten haben.

Wollte man ihn zweistimmig ausüben, so würde es
1) mit Grundton und Terzdezime,
2) mit Terz und Terzdezime, und
3) mit Septime und Terzdezime

statt finden können.

Anmerkung. Die Ziffern über den Noten können durch Kreuz erhöht und durch b erniedrigt werden. Im ersten Falle wird auch oft nur statt des Kreuzes ein Quer- oder Diagonalstrich durch die Ziffer gemacht, z. B. 6, 7, 4. — Ziffern, welche über einander stehen, werden mit der Baßnote gleichzeitig angegeben. Wenn aber 2, 3 oder 4 Ziffern nach einander über einer Baßnote stehen, so erhält im ersten Falle, wenn die Note zwei gleiche Theile hat, jede Ziffer einen Theil derselben. Fig. 9. Tab. 3. Fig. 5. 13. Tab. 4. und hat sie drei Theile, so erhält die erste Ziffer zwei und die zweite einen Theil. Fig. 13. Tab. 12. Im zweiten Falle wenn drei Ziffern nach einander folgen, erhält bei gleichen Theilen die erste Ziffer zwei und die andern beiden jede einen Theil, und bei drei Theilen jede Ziffer einen. Vier Ziffern nach einander werden selten und nur bei einer in vier gleichen Theilen

bestehenden Baßnote angewendet, wovon jede Ziffer einen erhält. Man wird leicht einsehen, daß eine aus zwei Stellen bestehende oder zusammengesetzte Ziffer, als 11, 13, 15 u. s. w. aus dem Grunde nicht angewendet werden kann, weil man jede Stelle der zusammengesetzten Ziffer für eine besondere Einheit oder einen besondern Theil der darunter stehenden Baßnote betrachten würde. Wenn nach einer Ziffer ein Strich über mehrere Baßnoten folgt, so wird damit angedeutet, daß die durch Ziffern bezeichnete Harmonie so lange am Orte bleibt, wie der Strich es anzeigt. Fig. 3. Tab. 13.

Siebenter Abschnitt.

Von den Namen der verschiedenen Stimmen und dem Gebrauch des Notensystems oder den verschiedenen Schlüsseln.

Da es Stimmen giebt, welche entweder in dem Gebiet der höhern oder in dem der tiefern Töne, ausgeübt werden, und auch wieder andere, welche sich nur in den Mitteltönen aufhalten, und da man gewöhnlich, um den Zusammenklang einer Harmonie zu haben, vier solche Stimmen, übereinander stellt; so hat man jeder Stimme einen Namen gegeben, wodurch zu gleicher Zeit auch der Umfang von Tönen bezeichnet wird, welche diese oder jene Stimme einnehmen darf.

Die unterste Stimme, welche sich größtentheils in den tiefern Tönen aufhält, heißt Baß (tief). Soll diese Stimme abgesungen werden, so darf sie nur den tiefsten Ton F in der großen Octave und höchstens das hohe D in der eingestrichenen Octave, die andern zwischen inne befindlichen Töne aber alle haben.

Eine zweite Stimme von unten auf, heißt Tenoro (Inhalt, weil sie zwischen der tiefen und einer noch höhern Stimme enthalten ist, und hat ohne Zweifel ihre

Benennung daher, weil in den alten Motetten der Cantus firmus, als der Inhalt des Stücks, wozu die übrigen Stimmen figuriren, mehrentheils in dieser Stimme angebracht worden). Wenn diese Stimme abgesungen werden soll, so darf ihr tiefster Ton das C in der kleinen Octave und ihr höchster das G in der eingestrichenen Octave sein.

Eine dritte Stimme wird Alto (hoch) genannt; es wurde damit in den frühern Zeiten die höchste Stimme angedeutet, weil man nur drei Stimmen setzte. Wenn sie abgesungen werden soll, so darf ihr tiefster Ton das F in der kleinen Octave und ihr höchster das C oder D in der zweigestrichenen Octave sein.

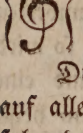
Weil man aber schon seit mehrern Jahrhunderten gewohnt ist, vier Stimmen übereinander zu stellen, so wird durch Alto die höchste Mittelstimme bezeichnet und eine vierte Stimme mit Soprano angedeutet. Soprano heißt (drüber) und es werden darunter die Töne verstanden, welche in der höchsten Stimme liegen. In dieser Stimme darf, wenn sie abgesungen werden soll, ihr tiefster Ton das C in der eingestrichenen Octave und ihr höchster das G oder A in der zweigestrichenen Octave sein. Sie wurde von den Italienern noch besonders mit dem Worte (Canto) bezeichnet, wenn sie die gesangführende Stimme ist.

Wenn diese vier Stimmen nicht abgesungen, sondern auf vier Instrumenten ausgeübt werden sollen, wie dies bei Instrumentaltonstücken, Quartetten, Sonaten u. s. w. der Fall ist; so braucht der vorgeschriebene Umfang von Tönen nicht beobachtet zu werden, wohl aber der Umfang der Instrumente, widrigenfalls die Ausübung der Stimme unmöglich ist.

Um diese Stimmen auf eine sehr bequeme Art aufs Papier zu bringen, so zählt man das Notenliniensystem gewöhnlich von der Stufe ab, von welcher es für den Umfang einer jeden Stimme am vortheilhaftesten ist. Da-

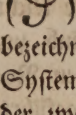
mit man aber weiß, von welcher Tonstufe das Notenliniensystem eigentlich seinen Anfang nimmt, so muß es durch ein Zeichen am Anfange des Systems angedeutet werden. Dieses Zeichen nennt man Schlüssel, und er erhält seinen Namen durch die Stimme, für welche er angewendet wird.

Die Schlüssel welche zum Anfange des Liniensystems gesetzt werden können, sind dreierlei, womit drei verschiedene Tonstufen bezeichnet werden. Durch den ersten (𝄢) wird das F in der kleinen Octave; durch den zweiten (𝄡) das C in der eingestrichenen und durch den dritten



das G in der eingestrichenen Octave bezeichnet.

Diese drei Arten der Schlüssel können willkürlich auf alle fünf Linien gestellt werden; sie sind aber nur auf folgenden gebräuchlich, als: das F Zeichen (𝄢) wird auf die vierte und dritte Linie des Notensystems gestellt. Auf der vierten Linie deutet es an, daß von dem G der großen Octave das Liniensystem anfängt, und wird Baßschlüssel genannt. Auf der dritten Linie deutet es an, daß das Liniensystem von dem H der großen Octave anfängt und wird Baritonschlüssel genannt. Das Zeichen (𝄡) dagegen, wodurch das C der eingestrichenen Octave bezeichnet wird, stellt man auf die vier untersten Linien des Systems. Steht es auf der vierten, so nimmt das System seinen Anfang mit dem D der kleinen Octave und wird Tenorschlüssel genannt. Steht es auf der dritten, so nimmt das System von dem F in der kleinen Octave seinen Anfang und es wird Altschlüssel genannt. Steht es auf der zweiten Linie, so nimmt das System von dem A der kleinen Octave seinen Anfang und wird Sopranmezzoschlüssel genannt. Endlich wenn es auf der ersten Linie steht, so fängt das System mit dem Tone C der

eingestrichenen Octave an, und wird Sopran- oder Canto, auf deutsch Diskantschlüssel genannt. Dieses Zeichen  wodurch der Ton G in der eingestrichenen Octave bezeichntt wird, ist nur auf die beiden ersten Linien des Systems zu stellen üblich. Im ersten Falle, wenn es auf der zweiten Linie steht, ist es der bekannte Violinschlüssel und das System fängt mit dem E der eingestrichenen Octave an.

Wird es um eine Linie tiefer gesetzt, so nimmt das System seinen Anfang mit dem G in der eingestrichenen Octave und es heißt, weil es in Frankreich auf diese Art häufig angewendet wird, französischer Violinschlüssel. Weshalb überhaupt ein oder das andere Zeichen nicht auf alle Linien gestellt wird, bedarf wohl keiner Auseinandersetzung: denn vermittelst dessen, daß man den F Schlüssel auf zwei, den C Schlüssel auf vier und den G Schlüssel auf zwei Linien stellt, kann man von jeder beliebigen Tonstufe aus das Notensystem nach freier Willkühr benutzen.

Anmerk. Da die hohen Noten, welche jetzt häufig in den Klaviersachen zu finden sind, viele Striche über den Linien erfordern, so wäre es zweckmäßiger, wenn die Componisten anfingen, sich des französischen Violinschlüssels zu bedienen, weil bei dessen Gebrauch weniger Striche über die Linien gemacht werden dürfen, und die Erlernung der Noten einem Anfänger weit leichter sein würde, weil bei beiden Schlüsseln das Liniensystem mit ein und derselben Notenstufe anfängt und nur bei dem, für die rechte Hand bestimmten, um 2 Octaven höher als bei dem der linken Hand ausgeübt werden würde.

Zur leichten Erlernung der Noten in allen Schlüs-

seln sind Tab. 5 Fig. 1. die Noten gleiches Namens und gleicher Tonstufen übereinander gestellt und so eingerichtet, daß die Note eingestrichen C in allen Schlüsseln übereinander zu stehen kommt, von wo aus die andern ausgezählt und auf eine leicht faßliche Art erlernt werden können. Auch sind zur leichten Uebersicht die Octaven, welche mit den Notenstufen bezeichnet werden, namentlich angeführt, wovon theilweise bei Erlernung eines Instrumentes die Rede gewesen sein muß.

Anmerk. 1. Bei mehrstimmigen Gesangsachen ist schon seit längern Zeiten und auch noch gegenwärtig der Baß-, Tenor-, Alt- und Sopran-Schlüssel im Gebrauch, und bei Instrumental-Compositionen nur der Baß-, Alt- und Violinschlüssel. Ausgenommen die Fagott- und Violon-Celle-Stimmen haben, wenn sie in den Tönen der kleinen oder eingestrichenen Octave durch mehrere Takte, Noten ausüben sollen, auch oftmals Tenorschlüssel vorgezeichnet.

Anmerk. 2. Wenn ein Componist mehr als diese vier Stimmen, Baß, Tenor, Alt und Sopran, bei einem Tonstücke zu setzen beabsichtigt, so erhalten die andern keine besondern Namen, sondern sie werden nach den Tönen, worin sie sich aufhalten, wie die vorhergehenden genannt, und es ist nur noch dabei zu bemerken, daß eine von beiden, entweder Basso 1 oder 2; Tenoro 1 oder 2; Alto 1 oder 2 und endlich Soprano 1 oder 2 ist.

Achter Abschnitt.

Von den melodischen Fortschreitungen.

Eine melodieführende Stimme darf in den, der Tonart angehörigen Tönen, sowohl von Stufe zu Stufe, als auch sprungweise in Terzen, Quarten, Quinten oder Sexten auf- und abwärts von Note zu Note gehen. Da aber weite Sprünge dem Gehöre nicht angenehm sind, so hatten die Componisten der Vorzeit ihre Melodieen so abgefaßt, daß sie innerhalb der Tonart, die ihnen zum Grunde gelegt war, größtentheils nur von Stufe zu Stufe auf- oder abwärts gingen, und als Regel festgesetzt:

1) daß, sobald eine Stimme springt, die Note, wohin gesprungen wird, eine Consonanz der Note sein muß, von wo aus der Sprung statt findet.

2) Weil zwei oder dreimal nach einander ein Terzen-, Quarten-, Quinten- oder Sextensprung auf- oder abwärts in einer Stimme dem Ohre nicht angenehm ist, so wurde festgesetzt, gleichmäßige Sprünge mehre Male nach einander zu vermeiden.

Bei den Tönen einer weichen Tonart findet dasselbe statt; weil aber darin die sechste und siebente Stufe im Aufsteigen der Tonleiter erhöht wird, wodurch Veranlassungen zu Dissonanzen entstehen, so wurde

3) festgesetzt: daß alle Töne in einer Tonart, sobald sie erhöht sind, sie mögen in einer melodieführenden Stimme oder einer andern stehen, einen halben oder ganzen Ton aufwärts, und wenn sie erniedrigt sind, so viel abwärts gehen müssen, woraus noch folgende Regeln hervorgehen, als:

4) wenn von einem Tone zum andern aufwärts die Note, wohin gesprungen wird, ein übermäßiges Intervall ist, so muß sie einen halben Ton aufwärts gehen; geschieht aber der Sprung von oben herab, abwärts.

Um dieses durch Beispiele zu versinnlichen, so bemerke ich, daß in Fig. 2. Tab. 5. die Baßstimme von der ersten zur zweiten Note, im ersten, zweiten, vierten und fünften Takte eine übermäßige Quinte steigt. In Fig. 4 steigt die obere Stimme von der ersten zur zweiten Note im ersten Takte; und im zweiten, von der ersten zur zweiten und fünften zur sechsten Note, eine übermäßige Sekunde. Fig. 5. Tab. 6. steigt die obere Stimme von der ersten zur zweiten Note eine übermäßige Sexte. In Fig. 2. Tab. 6. fällt die obere Stimme von der ersten zur zweiten Note zu Anfange des ersten und zweiten Taktes und in der zweiten Hälfte derselben eine übermäßige Sekunde und Fig. 5. im dritten Takte von der ersten zur zweiten Note eine übermäßige Sexte.

5) Wenn der Sprung von einem Tone zum andern nur ein vermindertes Intervall ist, so muß, wenn von unten auf gesprungen wird, der höhere Ton einen halben oder ganzen Ton abwärts und wenn von oben herab gesprungen wird, der tiefere einen halben Ton aufwärts gehen.

In Fig. 3. Tab. 6. steigt die obere Stimme von der ersten zur zweiten Note im ersten und zweiten Takte, und in der zweiten Hälfte des ersten, eine verminderte Septime, und in Fig. 2. Tab. 5. fällt die obere Stimme bald von der dritten zur vierten oder fünften und sechsten

Note und auch bald von der siebenten zur achten in dem einen oder andern Takte eine verminderte Quarte. In Fig. 5. Tab. 5. von der ersten zur zweiten Note des ersten Taktes und des zweiten von der ersten zur zweiten und fünften zur sechsten fällt die obere Stimme eine verminderte Septime; endlich in Fig. 5. Tab. 6. fällt die obere Stimme von der ersten zur zweiten Note des zweiten Taktes eine verminderte Terz und im vierten steigt sie so viel; man vergleiche sämmtliche Figuren mit den angegebenen Regeln, welche ins Gedächtniß zu bringen nothwendig sind, weil auch bei der Behandlung mehrerer Stimmen davon gesprochen wird. Mehr hierüber an seinem gehörigen Orte und hier nur noch daß diese in einer Stimme vorhandenen Regeln, auch bei mehrern Stimmen, die man gleichzeitig ausübt, angewendet werden. Nur kommt noch hinzu, daß die Sprünge oder die Fortschreitungen zu einer und derselben Zeit immerwährend von ungleicher Art in den verschiedenen Stimmen sein müssen. Aus welchem Grunde dies geschieht, soll bei der Behandlung mehrer Stimmen gezeigt, und jetzt nur bemerkt werden, daß, wenn Componisten den Regeln zuwider gehandelt haben, es entweder unter die Ausnahmen gehört, oder die Sätze von der Art sind, daß die in einer Melodie vorhandenen Noten mehrern Stimmen zur Ausübung gegeben werden können, wie z. B. Fig. 6. Tab. 6. Dieser Satz kann in mehrern Stimmen vertheilt werden, wie bei Fig. 7. Wenn man daher besonders beabsichtigt, mehrstimmig zu schreiben, so können die melodischen Figuren in einer Stimme oftmals in mehre vertheilt werden. Z. B. Fig. 2. Tab. 5. mehrstimmig wie Fig. 3. Fig. 4 und 5; mehrstimmig wie Fig. 1. Tab. 6. Fig. 2 und 3; mehrstimmig wie Fig. 4. Tab. 6. u. s. w.

Anmerkung. Notenfigur. Die bei einem halben oder ganzen Takte, oder bei mehrern Takten zusammen ge-

nommenen Töne einer Melodie, sie mögen entweder einen kompletten musikalischen Gedanken, oder nur einen Theil desselben enthalten, und, bestehen in welcher Notengattung sie wollen, die dadurch dem Auge sichtbar werdende Gestalt nennt man eine Notenfigur.

Sie werden in allen Stimmen angewendet und können melodisch und harmonisch sein. Melodisch sind sie, wenn die in einer Stimme vorhandenen Noten entweder gar nicht, oder doch nur sehr schwer mehrern Stimmen gegeben werden können. Tab. 5. Fig. 2, 4, 5 und Tab. 6. Fig. 2 und 3. Harmonisch, wenn die in einer Stimme vorhandenen Noten zwei oder mehrern Stimmen gegeben werden können, wie Fig. 6. Im letzten Falle bestehen sie gewöhnlich in Accorden, deren Töne einzeln angegeben, Harpeggio's, oder gebrochene Accorde genannt werden. M. s. Fig. 8. Tab. 6. Diese Accorde können nicht nur stehen wie bei Fig. 9; sondern die Figuren können noch mannichfaltiger gesetzt werden, wie Tab. 4. von Fig. 10 an bis 18.

Jemehr Noten zu einer Figur genommen werden, um so verschiedener kann sie gestaltet sein; aber zwei Noten sind aufs mindeste erforderlich, um eine Notenfigur zu bilden, weil durch eine Note keine dem Auge sichtbar werdende Gestalt vorhanden ist.

Neunter Abschnitt.

Harmonie.

Vorbericht.

Durch das Wort Harmonie wird oftmals ein einzelner Akkord gemeint, indem man sagt statt Dreiklang oder Septimen-Akkord, Dreiklangs- oder Septimen-Harmonie, Dominanten- oder Tonische Harmonie u. s. w.

Noch öfter wird aber eine Folge von Akkorden darunter verstanden, in welcher Beziehung dieß Wort auch hier angewendet ist, weil nun fortwährend nicht mehr von einem einzelnen Akkorde, sondern von einer Folge derselben geredet und es besonders auseinander gesetzt werden soll, welche Akkorde dem einen oder andern vorausgehen oder folgen können, und wie in dem einen oder andern Falle die Stimmen fortschreiten. Dieß ist es, worin die Behandlungsweise derselben besteht, worüber, wenn auch mit vielen Worten, dennoch bisher in den Lehrbüchern nicht ausführlich genug abgehandelt wurde, weil man viele Folgen von Akkorden verwarf, und die meisten derselben bisher gar nicht kannte.

§ 1.

Von der Behandlung der ersten 3 Grundharmonieen in ihrer wahren Gestalt.

Man sehe: Sechsten Abschnitt § 1. a. und b.

Bei der Folge der Dreiklänge auf den verschiedenen Tonstufen einer Tonart ist es Regel, daß zwei nach einander folgende Dreiklänge niemals in einer, sondern in zwei verschiedenen Gestalten angewendet werden müssen, und zwar, weil gleichmäßige Fortschreitungen in den verschiedenen Stimmen verboten sind. Wenn sie vermieden werden sollen, so muß die Stimme, welche bei einem Akkorde Octav ist, bei einem andern zur Terz und Quinte, und die, welche Terz ist, zur Quinte und Octave, oder die, welche Quinte ist, zur Octave und Terz werden. Wenn daher ein harmonischer Satz mit einem Dreiklange anhebt, er stehe, wie er wolle; so kann der darauf folgende in zwei verschiedenen Lagen folgen. Da nun eine Tonart, sie sei hart oder weich, sieben Tonstufen hat, und man auf die erste Tonstufe die andern alle folgen lassen kann, wobei allemal zwei Fälle oder verschiedene Folgen von Tönen in den Stimmen statt finden können; so wird mit den obern Stimmen auf folgende Art verfahren:

1) Wenn auf die erste Tonstufe die zweite erfolgt; so muß die Octave des tonischen Dreiklangs eine Terz fallen, die Quinte und Terz eine Sekunde, indem der Baß eine Stufe aufwärts geht, damit die Octave des tonischen Dreiklangs bei dem auf der zweiten Tonstufe zur Quinte, die Quinte zur Terz, und die Terz zur Octave wird. Tab. 4. Fig. 19 a.

Im zweiten Falle müssen die obern drei Stimmen sämtlich aufwärts gehen; die Octave des ersten Dreiklangs

eine Quarte, die Quarte eine Quinte, und die Terz eine Quarte, während der Baß eine Tonstufe steigt; damit die Octave zur Terz, die Quinte zur Octave, und die Terz zur Quinte werde, wie bei Fig. 19 b.

Soll 2) auf die erste die dritte Tonstufe folgen, so muß im ersten Falle, indem der Baß zwei Töne aufwärts geht, die Octave des ersten Dreiklangs eine Stufe abwärts gehen, die Terz und Quint aber an ihrem Orte bleiben, damit die Octave zur Quinte, die Quinte zur Terz und die Terze zur Octave des Dreiklangs auf der dritten Stufe werde. Fig. 20. a.

Im zweiten Falle müssen die obern Stimmen sämmtlich abwärts gehen, während der Baß eine Terze steigt, und zwar die Octave des ersten Dreiklangs eine Quarte, die Quint eine Terz, und die Terz eine Quarte, damit die Octave zur Terze, die Quinte zur Octave und die Terze zur Quinte werde. Fig. 20. b.

Soll 3) auf die erste die vierte Tonstufe folgen, so muß im ersten Falle, indem der Baß eine Quarte steigt, die Octave an ihrem Orte bleiben, die Quint und Terz aber einen Ton aufwärts gehen, damit die Octave des tonischen Dreiklangs bei dem auf der vierten Stufe zur Quinte, die Quinte zur Terz und die Terze zur Octave werde. Tab. 4. Fig. 21. a.

Im andern Falle müssen sämmtliche Oberstimmen abwärts gehen, indem der Baß eine Quarte steigt; die Octave und Terz eine Terz, und die Quinte einen Ton, damit die Octave zur Terz, die Quinte zur Octave und die Terze zur Quinte des Dreiklangs auf der vierten Stufe werde. Fig. 21. b.

Soll 4) auf die erste die fünfte Stufe folgen, so muß im ersten Falle, indem der Baß eine Quinte steigt, die Octave und Terz eine Tonstufe abwärts gehen, die Quint aber an ihrem Orte bleiben, damit die Octave zur Terz, die Terz zur Quinte, und die Quinte zur Octave des Domi-

nanten-Dreiklangs werde. Fig. 22. a. Im zweiten Falle müssen sämmtliche Oberstimmen steigen; die Octave des tonischen Dreiklangs einen Ton, die Terz und Quint eine Terz, damit die Octave zur Quinte, die Quinte zur Terz und die Terze zur Octave des Dominanten-Dreiklangs werde. Fig. 22. b.

Soll 5) auf die erste die sechste Tonstufe folgen, so muß im ersten Falle, indem der Baß sechs Töne steigt, dessen Quint einen Ton steigen, die Terz und die Octave aber an ihrem Orte bleiben, damit die Octave zur Terz, die Quinte zur Octave, und die Terze zur Quinte des Dreiklangs auf der sechsten Stufe werde. Tab. 6. Fig. 23. a.

Im zweiten Falle müssen sämmtliche Oberstimmen steigen; die Octave des tonischen Dreiklangs eine Terz, die Quint und Terz eine Quarte, damit die Octave zur Quinte, die Quinte zur Terz und die Terze zur Octave des Dreiklangs auf der sechsten Stufe werde. Fig. 23. b.

Von der ersten Stufe auf die siebente, d. h. eine Septime auf oder abwärts, läßt man den Baß bei dergleichen Tonverbindungen nicht gehen, weil es besser ist, statt eine Septime zu steigen, wie bei Fig. 24. a. eine Sekunde zu fallen, wie bei Fig. 24. b. und statt eine Septime zu fallen, wie bei Fig. 25. a., eine Sekunde zu steigen, wie bei Fig. 25. b.

Ueberhaupt ist es gleichviel, ob der Baß eine Terz steigt oder Sexte fällt, man sehe Fig. 26. a und b.

eine Quarte steigt, oder Quinte fällt, Fig. 27 a und b.

eine Quinte steigt, oder Quarte fällt, Fig. 28. a und b.

eine Sexte steigt oder Terz fällt, Fig. 29. a und b.

also auch, ob der Baß eine Septime steigt, oder eine Sekunde fällt, Fig. 24.

eine Sekunde steigt, oder Septime fällt. Fig. 25.

Die Folge der 2ten, 3, 4, 5, 6 und 7ten Tonstufe auf die erste kann von jeder andern beliebigen aus, statt finden; auch können dabei die obern Stimmen sowohl in

drei Lagen enger als auch zerstreuter Harmonie versetzt werden. Wenn der Baß eine Terze, Quarte, Quinte, Sexte steigt oder fällt, so werden beide Arten von Fortschreitungen, wie bei Fig. 20. bis 23. a und b statt finden, angewendet. Wenn aber der Baß nur eine Sekunde steigt oder fällt, größtentheils nur die Gegenbewegung, wie Fig. 19. a und 24 b.

Die Terz wird bei den Dreiklängen nur verdoppelt, wenn man beabsichtigt, zwei oder mehrere Male nach einander Grundton und Terz in ein und derselben Stimme anzubringen. Hat die Verdoppelung der Terz bei einem Accorde statt gefunden, so vermeidet man sie bei dem andern, weil sie schneidend ist, und wegen ihrer Härte deren zu häufige Verdoppelung dem Ohre zuwider ist. Man sehe Tab. 8. Fig. 1. a, b, c, d.

Die Quinte wird nur melodischer Folgen wegen verdoppelt, Tab. 8. Fig. 2. denn sie kann nicht mehrere Male mit dem Grundton in ein und derselben Stimme angewendet werden, weil verbotene Quinten zum Vorschein kommen würden. Man sehe §. 3.

Auf diese angegebene Art können beide Grundharmonieen, der harte und weiche Dreiklang behandelt werden; aber die dritte, nämlich der verminderte Dreiklang, nicht, weil die verminderte Quinte gegen ihren Grundton dissonirt, und nach den Worten älterer Lehrer: Dissonanzen sowohl vorbereitet als auch aufgelöst werden müssen.

Anmerkung. Dissonanzen werden vorbereitet, wenn man die Töne, welche in einem Akkorde dissoniren, in einem vorhergehenden als konsonirende anwendet; aufgelöst, wenn sie nach bestimmten Regeln in den der Tonart gehörigen Tönen ab- oder aufwärts fortschreiten. —

Die verminderte Quinte kann vorbereitet werden einmal durch die Octave, und zum andern Male durch die Terz eines Dreiklangs. Im ersten Falle muß dem verminderten Dreiklange die Untermedianten-Harmonie der weichen Tonart vorangehen, und im zweiten Falle die Unterdominanten-Harmonie derselben. Man sehe Tab. 6. Fig. 30. und Tab. 7. Fig. 1.

In beiden Fällen verfährt man mit den obern Tönen des Akkordes, wie nach dem ersten Fall, Fig. 21. und 23. a. Tab. 6. angegeben wurde, wenn der Baß eine Quart und Sexte steigt. Weil, wenn die Ober-Medianten Harmonie der weichen Tonart dem verminderten Dreiklang vorausgeht, die Octave am Orte bleibt, und indem der Baß eine Quinte fällt, Quint und Terz eine Sekunde steigt, zur verminderten Quint wird, so ist hierdurch die Octave vorbereitet. Fig. 30. a, b, c. — Und weil die Terz am Orte bleibt, wenn die Unter-Dominanten-Harmonie der weichen Tonart dem verminderten Dreiklange vorangeht, und zur verminderten Quinte wird, indem der Baß eine Terze fällt, die Quint eine Sekunde steigt, und die Octave am Orte bleibt: so ist sie durch die Terz vorbereitet. Tab. 7. Fig. 1. a, b, c.

Wenn sie aufgelöst werden soll, so muß sie in den, der Tonart gehörigen Tönen eine kleine Sekunde abwärts gehen. Es darf demnach auf den verminderten Dreiklang als Auflösung nur die Ober-Dominanten-Harmonie der weichen Tonart, entweder mit großer oder kleiner Terz folgen. Man sehe Tab. 6. Fig. 30 und Tab. 7. Fig. 1.

Auch müssen die obern Stimmen nach dem zweiten Fall geführt werden, wie es angegeben wurde, wenn der Baß von der ersten auf die vierte Tonstufe geht, weil nach dem ersten Fall die verminderte Quint nicht abwärts, sondern eine übermäßige Sekunde aufwärts gehen würde. Es muß daher, indem der Baß eine Quarte steigt, die Terz und Octav eine Terz, und die verminderte Quint

eine kleine Sekunde abwärts gehen, wenn sie richtig aufgelöst werden soll.

Da bei einem dissonirenden Accorde einer vorhergehen, wodurch die Dissonanz vorbereitet, und einer folgen muß, wodurch sie aufgelöst wird; so wird der erste der vorbereitende Accord, der zweite, worin die Dissonanz vorhanden ist, der Anschlag, und der dritte die Auflösung genannt.

§ 2.

Von der harmonischen Bewegung.

Die in den Stimmen vorhandene melodische Bewegung hat man harmonisch in Beziehung auf mehrere Stimmen, wie folgt:

1) eine gerade Bewegung, motus rectus;
2) eine Gegenbewegung, motus contrarius, und
3) eine Seitenbewegung, motus obliquus.

Gerade ist die Bewegung von einem Accorde zum andern, wenn sämmtliche Stimmen steigen. Tab. 6. Fig. 19 b, 22 b und 23 b.; oder, wenn bei mehrern Accorden sämmtliche Stimmen nach und nach auf- oder abwärts gehen. Fig. 3 und 4. Tab. 8.

Entgegengesetzt ist die Bewegung, wenn alle obere Stimmen von einem Accorde zum andern fallen, indem der Baß steigt, oder umgekehrt. Tab. 6. Fig. 19. a. 24. a. und 25. a.

Bei einer Seitenbewegung bleiben eine oder zwei Stimmen am Orte, indem entweder die dritte, oder vierte auf- oder abwärts steigt. Fig. 20. a. und 23. a.

Von allen diesen wird theils einer guten Wirkung, und des Verbotes der Quinten und Octaven wegen, durch ein gleichmäßiges Fortschreiten veranlaßt, die Gegenbewegung am meisten empfohlen, weil damit am leichtesten alle harmonischen Fehler vermieden werden können.

§ 3.

Von den verbotenen Quinten und Octaven.

Stimmen, welche eine Sekunde, Quarte, Quinte, Septime oder Octave weit auseinander liegen, dürfen sich nicht gleichmäßig im Auf- oder Absteigen fortbewegen, sondern nur die, welche eine Sext oder Terz von einander entfernt sind. Unter gewissen Umständen leidet indeß diese Regel bei den Stimmen, die eine Sekunde, Quart oder Septime entfernt sind, eine Ausnahme, aber bei denen, die eine Quint oder Octave entfernt liegen, niemals.

Wollte man daher zwei Dreiklänge in einer Gestalt auf einander folgen lassen, so würde gegen dieses Verbot bei denjenigen Stimmen gehandelt sein, die um eine Quint oder Octave über ihrem Grundton stehen, und sogenannte, dem Ohr widrige Quinten und Octaven zum Vorschein kommen. Man betrachte Tab. 7. Fig. 2 und 3.

Die Folge sämmtlicher Accorde in gleichmäßiger Gestalt darf verbotener Quinten und Octaven wegen nicht statt finden. Um hierüber verständlich zu werden, bemerke ich, daß bei Fig. 2. a. die verbotenen Octaven in der Ober- und Baßstimme, und die verbotenen Quinten in der zweiten, von oben gezählt, und in der Baßstimme liegen. In welchen Stimmen bei Fig. 2. b und c, und Fig. 3. bei a, b, c, d. Tab. 7. die verbotenen Quinten und Octaven vorhanden sind, wird zu untersuchen dem Lernenden überlassen, und hier bemerkt, daß nur durch eine verschiedenartige Fortschreitung die verbotenen Quinten und Octaven vermieden werden können.

Nacheinander folgende Quinten in zwei Stimmen zu setzen, haben ältere Tonlehrer deshalb verboten, weil sie einen Harmoniesprung veranlassen, welcher statt findet, wenn zwei Stimmen, eine vollkommene Konsonanz entfernt,

gleichmäßig fortschreiten. Man sehe §. 1. des ersten Abschnittes. Und Octaven, weil der Satz aufhört, vierstimmig zu sein, indem ein und derselbe Ton im Einklange oder in der Octave angegeben, für keine Verschiedenheit, sondern nur für eine Verstärkung beachtet wird.

Wenn aber die aufeinanderfolgenden Quinten in zwei Stimmen von ungleicher Art sind, und zwar so, daß in diesen Stimmen eine verminderte oder übermäßige auf eine reine Quinte folgt, so sind sie zu setzen erlaubt, und auch dem Gehör nicht zuwider, weil in beiden Stimmen eine Folge von gleichmäßigen Tönen, welche in vollkommenen Konsonanzen bestehen, vermieden ist; aber eine umgekehrte Folge von Quinten in zwei verschiedenen Stimmen, als eine reine Quinte auf eine verminderte oder übermäßige, ist zu setzen verboten, weil, wenn in zwei verschiedenen Stimmen diese Folge angebracht ist, weder die verminderte noch übermäßige Quinte regelrecht aufgelöst wird, denn, wie man §. 1. dieses Abschnittes gesehen hat, müssen bei der Auflösung der verminderten Quinte die verschiedenen Stimmen jede besonders fortschreiten, und eben so ist es bei der übermäßigen Quinte. Deswegen kann die Folge einer reinen Quinte weder auf eine verminderte noch übermäßige eingeräumt werden.

Die Folge einer übermäßigen Quinte auf eine reine findet jedoch nur in höchst seltenen Fällen statt, wiewol sie zu setzen nicht verboten werden kann; dagegen wird sehr häufig eine verminderte auf eine reine im vierstimmigen Satze angewendet. Tab. 28. Fig. 1. erfolgt in den beiden obern Stimmen von der zweiten zur dritten, und in den beiden untern von der dritten zur vierten Note eine verminderte Quinte auf eine reine, und auch in Fig. 2. In Fig. 3. erfolgt in beiden obern Stimmen von der 2ten zur 3ten Note eine reine Quinte auf eine verminderte, und in den beiden untern Stimmen umgekehrt. Die Folge der Quinte in den beiden obern Stimmen ist aus

den bereits angezeigten Gründen verboten, wiewol die Componisten sie nicht immer zu setzen vermeiden. Eine Folge von verminderten Quinten in zwei verschiedenen Stimmen, wie in Fig. 3. in den beiden obern Stimmen von der 6ten zur 7ten Note, wurde weder zu setzen verboten noch vermieden, wiewol die regelrechte Auflösung der ersten verminderten Quinte unter diesen Umständen nicht beachtet wird. Will man daher fehlerfrei setzen, so muß man diese Folge vermeiden.

Anmerkung. Eine verminderte Quinte wird öfters, weil sie unter diesen oder jenen Umständen dem Gehör zuwider ist, auch noch in unsern Tagen von den Musikern eine falsche, und eine Folge von verbotenen Quinten falsche Quinten genannt.

Verdeckt sind die Quinten und Octaven, wenn sie bei einem harmonischen Satze durch hinzukommende, melodische Figuren zu offenbaren Quinten und Octaven werden. Man betrachte Fig. 4 a. Tab. 7. Es sind darin in der Baß- und obern Stimme verdeckte Octaven, welche bei b durch die hinzukommende Figur zu offenbaren werden, und Fig. 7 a. Tab. 7. sind verdeckte Quinten, welche durch die hinzukommende Note (H) zu offenbaren werden. Mit einem Worte, weil man von einem zum andern Tone, sobald eine Stimme springt, sich die dazwischen liegenden Töne denkt, wie z. B. Fig. 4 a., denkt man sich die untere Stimme wie bei b, und Fig. 7 a. die obere wie bei b. Deßhalb sind in Fig. 4 a. verdeckte Octaven und Fig. 7 a. verdeckte Quinten, welche durch die hinzukommenden Noten bei b gedachter Figuren zu offenbaren werden. Will man daher verdeckte Quinten zu setzen vermeiden, so dürften folgende Regeln beobachtet und für die besten gehalten werden, welche Fux in seinem Gradus ad Parnassum pag. 61. in der deutschen Uebers. angiebt.

1) Wenn in zwei verschiedenen Stimmen auf eine Quinte eine Octave oder Quarte folgt, oder umgekehrt, so darf nur die Gegen- oder Seitenbewegung angewendet werden.

2) Wenn auf eine Octave, Quinte und Quarte eine Terz oder Sexte folgt, so können alle drei Bewegungen angewendet werden.

3) Wenn auf eine Terz und Sexte, Octave, Quinte und Quarte folgt, so darf nur die Gegen- oder Seitenbewegung angewendet werden.

4) Wenn Terz und Sexte, oder umgekehrt auf einander erfolgen, so können alle drei harmonische Bewegungen angewendet werden, wiewol die Seitenbewegung in keinem Falle zu verdeckten Octaven oder Quinten Veranlassung giebt.

Will man eine offenbare Octave durch eine melodische Notenfigur verdecken, wie z. B. bei Fig. 5. Tab. 7. oder sie in der Gegenbewegung anbringen, wie bei Fig. 6, so ist sie zu setzen, in beiden Fällen verboten, weil sie dem Gehör zuwider ist. Eben so verhält es sich mit den Quinten in der graden Bewegung bei Fig. 8. und in der Gegenbewegung bei Fig. 9.

Daher dürften diese Regeln, welche Fux angiebt, bei allen Gattungen harmonischer Sätze, um verbotene, dem Ohr widrige Quinten und Octaven zu vermeiden, zu beobachten dem Lernenden empfohlen werden, welcher beabsichtigt, rein und richtig setzen zu wollen.

§ 4.

Vom Tonschluß.

Alle harmonischen Sätze müssen mit einem konsonirenden harten oder weichen Dreiklange anfangen, und wenn

das Gehör in Ruhe gebracht werden soll, auch enden. So wurde festgesetzt, und ersteres weniger, letzteres aber bis jetzt beobachtet, weil durch einen dissonirenden Akkord das Gehör nicht in Ruhe gebracht wird. Da der Akkord, womit man endet, 1) als Tonika, 2) als Ober-Dominante, 3) als Unter-Mediante einer harten oder weichen Tonart betrachtet werden kann: so entstehen dreierlei Schlußfälle, welche jetzt in der Musik angewendet werden, als:

1) ein ganzer Tonschluß;
2) ein halber und
3) ein Trugschluß.

Bei einem ganzen Tonschluß muß der Akkord, womit man endet, als Tonika betrachtet werden, und dessen Ober-Dominante vorangehen. Die obern Stimmen mögen, indem der Baß eine Quarte steigt oder Quinte fällt, nach dem ersten Falle Tab. 7. Fig. 10 und 11. oder auch nach dem zweiten wie Tab. 7. Fig. 12 und 13. geführt werden, man sehe §. 1. dieses Abschnittes, gleichviel, so wurde in beiden Fällen festgesetzt, die Terz des Dominanten-Akkordes, welche Leiteton, in fremder Sprache Subsemi toni modi genannt wird, einen halben Ton aufwärts gehen zu lassen, weil jede andere Tonfolge dem Ohre zuwider sein, und wenn die siebente Stufe nicht in die achte gehen wollte, das Gehör nicht in Ruhe gebracht werden würde.

Weil ohne Leiteton kein ganzer Tonschluß statt finden kann, so muß in der weichen Tonart, sobald er angewendet wird, die Terz des Ober-Dominanten-Dreiklangs als siebente Stufe derselben, erhöht, und wie in der harten Tonart behandelt werden. M. s. Tab. 7. Fig. 11. und Fig. 13.

Bei einem halben Tonschluß muß der Akkord, womit man endet, als Ober-Dominanten-Harmonie betrachtet werden und die tonische vorangehen. Demzufolge ist ein halber Tonschluß weiter nichts, als ein verkehrter ganz-

zer, indem die beiden Akkorde, welche bei einem ganzen Tonschluß aufeinander folgen, wie Tab. 7. Fig. 10, 11, 12 und 13. nur bei einem halben Tonschluß rückwärts angewendet werden dürfen.

Ein Trugschluß endlich entsteht, wenn man nach der Ober-Dominanten-Harmonie, worauf das Gehör die tonische erwartet, entweder die Medianten- oder eine andere Harmonie nimmt, wodurch das Gehör, statt in Ruhe gesetzt zu werden, getäuscht wird. Tab. 7. Fig. 15. a, b, c, d, e, f, g, h.

Im ersten Falle, wenn, wie bei a und e auf die Dominanten- die Medianten-Harmonie folgt, so wird dennoch die Regel, die siebente Tonstufe einer Tonart einen halben Ton aufwärts gehen zu lassen, beobachtet, und die Terz des Medianten-Dreiklangs verdoppelt, weil, wenn auch das Gehör nicht zur Ruhe gestimmt wird, diese Fortschreitung der Terz dem Ohre Bedürfniß ist.

Da die alten Tonarten, außer der jonischen, keinen unterhalben Ton haben, ohne welchen ein ganzer Tonschluß nicht statt finden kann: so endeten sie ihre Sätze gewöhnlich mit einem halben Tonschluß, und gestatteten, nach Angabe mehrerer Tonlehrer, auch oftmals, eines ganzen Tonschlusses wegen, die Erhöhung der siebenten Stufe in einer Mittel- Alt- oder Tenorstimme, um sich bei der einen oder andern Tonart eines ganzen Tonschlusses bedienen zu können. Einen ganzen Tonschluß nannten sie authentisch, und einen halben plagalisch. Die Art, wie sie ihre Perioden und Sätze endeten, sind nach Angabe des Abt Voglers, der über diesen Gegenstand das Meiste und richtigste eingesammelt hat, von Fig. 16 bis 21. Tab. 7. angeführt.

Es wäre also nur noch zu bemerken, daß plagalische Tonschlüsse auch noch oft in unserer heutigen Musik angewendet werden, und in diesem Falle, sobald mit dem tonischen Dreiklang der Satz endet, dessen Unter-Domi-

nante vorausgehen muß. Tab. 7. Fig. 14. a, b, c, d, e, f. Ist die Tonart hart, so kann die Unter-Dominante hart oder weich sein, aber bei der weichen Tonart nur weich, weil das Gehör auf einen weichen Dreiklang eher einen harten, als umgekehrt am Schlusse duldet.

Damit der Lernende sich in diesen Schlußfällen übe, so ist erforderlich, zu den Bässen Tab. 7. Fig. 22 — 33. die drei Oberstimmen zu setzen, und fortwährend den ersten Fall von Akkord zu Akkord, nach § 1. dieses Abschnittes anzuwenden, und den zweiten nur dann, wenn der Oberdominanten-Harmonie die zweite Tonstufe vorausgeht.

§ 5.

Von der Modulation innerhalb einer Tonart.

Wenn man die Tonstufen einer Tonart mit einander harmonisch verbinden und auf einander folgen lassen will, so heißt dieß, sobald keine, der Tonart fremde Akkorde darin vorkommen, innerhalb einer Tonart moduliren. Diese Modulation kann auf eine zweifache Weise geschehen; einmal nach bestimmten oder symetrischen, und zum andern Male nach willkürlichen Fortschritten der Baßtöne.

Im ersten Falle wählt man gewöhnlich eine Notenfigur von zwei, drei oder mehrern Noten, und wiederholt dieselbe auf den verschieden Tonstufen einer Tonart. So kann man z. B. Tab. 8. Fig. 3 und 4. entweder die erste und zweite, oder die zweite und dritte Note als eine Figur betrachten; in beiden Fällen erfolgt sie durch alle Tonstufen.

Weil von einer zur andern, sobald der Baß eine Quarte steigt oder Quinte fällt, immer diejenige Tonfolge vorhanden ist, welche nach § 1. des ersten Abschnitts der Einheit am nächsten kommt, so nennt man sie eine Se-

quenz, und kann sowohl in der harten, als auch in der weichen Tonart, Fig. 6 und 7. Tab. 8. angewendet werden. Auf ähnliche Weise findet man eine in zwei Noten bestehende Figur bald auf dieser oder jener Tonstufe wiederholt, Fig. 8 und 9., und eine aus drei Noten bestehende Fig. 10.

Jemehr Noten nun eine Figur enthält, um so mannigfaltiger kann sie gestaltet sein. Man betrachte Fig. 11 und 12. Tab. 8.

Was noch die obere Stimmen betrifft, so können sie einmal, wie es § 1. in diesem Abschnitte angegeben wurde, von Note zu Note nach dem ersten, zum andern Male nach dem zweiten Falle geführt werden. Endlich drittens, können beide Fälle vermischt, bald der eine, oder der andere angewendet werden. In Fig. 3, 6, 8 und 10. Tab. 8. sind die obern drei Stimmen nach dem ersten Fall geführt, und Tab. 8. Fig. 4, 5, 7 und 9. sind beide Fälle vermischt, bald der erste und zweite angewendet worden.

Man wird leicht einsehen, daß bei dem ersten Falle die Stimmen weniger, als beim zweiten springen, daß aber dennoch die Anwendung des zweiten an einem oder dem andern Orte statt finden muß, um die obern Stimmen von dem Baß nicht zu weit zu entfernen.

Der Lernende versetze, um sich zu üben, sämmtliche Beispiele in andere Tonarten, und zwar in mehrere Lagen sowohl enger als zerstreuter Harmonie. Die erste wird aufgefunden, wenn man entweder die dritte Stimme von oben, nämlich den Tenor, eine Octave höher, oder die obere Stimme eine Octave tiefer setzt; und letztere, wenn man den Alt, als die zweite Stimme von oben, entweder eine Octave höher oder tiefer setzt. Ist diese Erklärung nicht hinreichend, so lese man § 1. des 6ten Abschnittes von den Gestalten der Akkorde.

Wenn man willkürlich die Dreiklänge innerhalb einer Tonart verbinden will; so kann die Baßnote bald nach

dieser, bald nach jener Tonstufe steigen oder fallen, wobei die Folge der, in den obern drei Stimmen, vorhandenen Töne von Akkord zu Akkord bald nach dem ersten oder zweiten Falle nach Umständen statt finden kann. Das erste Beispiel dieser Art sehe man Tab. 8. Fig. 13., und ein zweites in der weichen Tonart Fig. 14. Um nicht allein in einer, sondern in allen Tonarten sich zu üben, so müssen die Beispiele Tab. 7. Fig. 3 bis 14. auf eine verschiedene Art nicht nur in den drei verschiedenen Lagen enger und zerstreuter Harmonie bearbeitet, sondern auch in mehrere Tonarten gesetzt werden, wozu in möglicher Kürze eine Anleitung unter folgendem § erfolgt, mit dem Bemerken, daß nur durch ein mannigfaltiges und fleißiges Bearbeiten der Lernende im Stande sein wird, zu finden, welche Art oder Folge von Tönen in den obern drei Stimmen am zweckmäßigsten ist. Ist dieß geschehen, so setze man noch zur Menuet 1 Tab. 8. und Menuet 2 Tab. 9. die drei Oberstimmen so oft, bis endlich die Melodie ansprechend wird.

§ 6.

Von der Transposition
oder:
Versetzung aus einer Tonart in die andere.

Da unser Tonsystem der Art ist, daß zwölf harte und zwölf weiche Tonarten ausgeübt werden können, so kann ein Satz aus einer harten Tonart in die andere eilf harten, und einer in einer weichen Tonart in die andere eilf weichen Tonarten übertragen werden. Dieß Uebertragen nennt man versetzen oder transponiren.

Soll z. B. ein Satz, welcher aus C dur geht, in G dur versetzt werden, so setzt man die bei G dur erforderliche Vorzeichnung gleich am Anfang neben die Schlüssel, und schreibt die Noten des Satzes entweder eine Quinte höher, oder eine Quarte tiefer, als sie bereits stehen.

Will man einen Satz, welcher aus C dur geht, in die Tonart F dur versetzen: so muß die dabei gehörige Vorzeichnung neben die Schlüssel gesetzt, und der in C dur stehende Satz entweder um eine Quarte höher, oder reine Quinte tiefer geschrieben werden.

Will man einen Satz, welcher in As dur steht, in E dur versetzen, so müssen die Töne, welche durch ein Quadrat aufgelöst worden sind, in der Tonart E dur durch ein Kreuz erhöht werden, oder wenn in dem Satze As dur solche Töne vorkommen sollten, welche durch ein B erniedrigt worden sind, so müssen sie in E dur durch ein Quadrat aufgelöst werden. Die Noten werden nun entweder um eine Quarte tiefer oder Quinte höher, und die erforderliche Vorzeichnung neben die Schlüssel gesetzt.

Eben so verhält es sich, wenn man einen Satz aus Fis dur in die Tonart Des dur versetzen wollte. Die Noten des Satzes müssen entweder um eine Sexte höher oder eine Terze tiefer geschrieben werden, und die in Fis dur noch außer der Tonart vielleicht vorkommenden Kreuze, werden in der Tonart Des dur durch Quadrate und die in Fis dur vorkommenden Quadrate werden in Des dur durch b angegeben.

Will man also einen Satz in eine andere Tonart versetzen, so stelle man zuerst die Vorzeichnung neben die Schlüssel, und den Satz so viel höher oder tiefer, als es nöthig ist, und alsdann verfahre man, wie es hier im Allgemeinen angegeben wurde. Speziell von allen Tonarten zu reden, würde nur unnöthigen Raum einnehmen. Ueberhaupt nutzen über den Punkt der Transposition

Erfahrungen am meisten; der Musiker wird eine weitläuftige Instruction nicht bedürfen.

Ich bemerke daher nur noch, daß um den vielen Doppel-Erhöhungen oder Erniedrigungen aus dem Wege zu gehen, zu welchen die Tonarten, welche viele Kreuze oder b vorgezeichnet haben, Veranlassung geben, so wählen die Tonsetzer oft statt Fis dur — Ges dur, oder umgekehrt; statt Ces dur noch öfterer — H dur, und statt Cis dur — Des dur, u. s. w.

Wenn man auf einer Orgel, einem Klavier oder auf einem andern Instrumente einen in einer harten oder weichen Tonart verfertigten Satz gleich von Noten transponiren soll, so ist es nöthig, daß der Ausübende alle die, in dem siebenten Abschnitte erklärten sieben Schlüssel kenne; in diesem Falle muß man 1) die hier angegebenen Regeln beobachten; 2) sich die Vorzeichnung der neuen Tonart, und 3) sich diejenigen Schlüssel einbilden, in welchem die Noten, wenn sie in die neue Tonart übertragen sind, eben so stehen würden, als sie es in der alten Tonart waren. Z. B. wenn ein, in einem Violinschlüssel aufgestellter Satz in C dur gleich vom Blatt in D dur versetzt werden soll, so muß der Ausübende sich die, in D dur zum Grunde gelegte Vorzeichnung und den Altschlüssel denken, alsdann die Noten entweder eine Octave höher, oder so spielen, wie sie im Altschlüssel stehen. Ein Mehres hierüber bedarf der Lernende nicht.

§ 7.

Vom Gebrauch der ersten drei Grundharmonieen in erster Umkehrnug.

Man lese den sechsten Abschnitt, § 1. a und b.

Sextenakkorde können sowohl mit Dreiklängen, bei welchen der Grundton verdoppelt ist, als auch mit andern

Akkorden vermischt angewendet werden, und ein oder mehre nach Umständen auf einander folgen.

Man braucht sie deshalb, um der Harmonie Anmuth und Mannichfaltigkeit, und der Baßstimme eine fließendere, melodische Folge zu geben, die beim bloßen Gebrauch der Dreiklänge nicht allemal würde statt finden können.

Ueber der Baßnote müssen die Sextenakkorde, wie schon gesagt wurde, durch die Zahl 6 angedeutet sein.

Wenn der Baß nicht mehr in Grundtönen, sondern in andern Tönen des Akkordes besteht, so erhält er auch nicht mehr den Namen: Grundbaß, sondern er heißt blos Baß. Bei einem Grundbaß dürfen daher nur Grundtöne, bei einer Baßstimme dagegen kann jeder andere Ton des Akkordes angewendet werden.

Die allgemeine Regel ist diese, so viel als möglich, Sprünge, besonders aber falsche Fortschreitungen zu vermeiden, wovon §. 3. in diesem Abschnitte die Rede war. Aus dem Grunde wird bei den Sexten-Akkorden im harmonischen Satze derjenige Ton verdoppelt, durch welchen die verschiedenen Stimmen in ihren melodischen Folgen nicht beeinträchtigt, und Sprünge vermieden werden. Um hierüber verständlich zu werden, will ich auseinandersetzen, welcher Ton unter diesen oder jenen Umständen bei dem Sextenakkorde verdoppelt werden kann, wenn man die erste Tonstufe als Tonart, und hierauf sie sowohl, als die andern übrigen sechs als Terz eines Akkordes betrachtet. Man wird leicht einsehen, daß es davon abhängt, in welcher Lage der Dreiklang dem Sextenakkorde vorhergeht.

Betrachtet man den Grundton des tonischen Dreiklangs als Terz eines andern Akkordes, so würde, wenn der Dreiklang in Quint- oder Terzlage steht, bei dem Sextenakkorde der Grundton zu verdoppeln das Beste sein. Tab. 9. Fig. 1. a und b.

Steht er in Octavenlage, wie bei c die Quint.

Will man den Baßton des Sextenakkordes verdoppeln, so darf nur die Quint einen Ton steigen, indem alle andern am Orte bleiben, wie bei g; oder man würde entweder mit den Stimmen ab- oder aufwärts gehen können, wie bei e und f.

Soll 2) auf den tonischen Dreiklang die zweite Tonstufe in der Baßstimme folgen und als Terz eines Akkordes betrachtet werden, so würde, wenn der Dreiklang in Quintlage steht, es am besten sein, beim Sexten-Akkorde den Grundton zu verdoppeln, wie Tab. 9. Fig. 2. a. Steht er in Octavenlage, wie bei b, und in Terzenlage, wie bei c, und e, der Grundton und die Quint, wie es die Umstände erfordern. Wenn er aber, wie bei f, in Quintlage steht, um Sprünge zu vermeiden, nur den Grundton wie bei Fig. 2. a. Will man den Baßton verdoppeln, so darf man nur mit sämmtlichen Oberstimmen eine Tonstufe abwärts gehen, wie bei g, oder man würde mit den Stimmen springen müssen, wie bei h.

Soll 3) auf den tonischen Dreiklang die dritte Tonstufe in der Baßstimme folgen und als Terz eines Akkordes betrachtet werden, so würde, wenn der Dreiklang in Octaven- oder Quintenlage vorhersteht, Tab. 9. Fig. 3. a und c. der Grundton in der Octave, und steht er in Terzenlage, wie bei b, im Einklange zu verdoppeln das Beste sein. Will man die Quint oder den Baßton verdoppeln, so dürfte es gleichviel sein, in welcher Lage der Dreiklang vorhersteht, wie bei d, e, f, g, h, i, weil die in den Stimmen vorhandenen Sprünge nur konsonirende Töne sind. Verbotene Octaven, wie bei k, müssen vermieden werden.

Soll 4) auf den tonischen Dreiklang die vierte Tonstufe folgen und als Terz eines Akkordes betrachtet werden, so würde, wenn der Dreiklang in Octaven- oder Terzenlage steht, Tab. 9. Fig. 4. a und b, es am besten sein, den Grundton zu verdoppeln, und steht er in Quintlage, wie bei c, die ursprüngliche Quint. Wollte man sie

verdoppeln, wenn der Dreiklang in Terzen- oder Octavenlage steht, wie bei d, e, so würden die Stimmen springen, oder die Verdoppelung, wie bei f im Einklange statt finden müssen. Will man den Baßton verdoppeln, so ist es gleichviel, in welcher Lage der Dreiklang steht, wenn man, wie bei g, h, i, mit den Stimmen eine Tonstufe auf- oder abwärts geht. Der Fall bei k und l würde aber, verbotener Quinten und Octaven wegen, nicht anzuwenden sein.

Soll 5) auf den tonischen Dreiklang die fünfte Tonstufe in der Baßstimme folgen und als Terz eines Akkordes betrachtet werden, so würde, wenn der Dreiklang in Octav- oder Terzlage steht, der Grundton in der Octav, und steht er in Quintlage, im Einklange verdoppelt werden müssen. Fig. 5. a. b. und c. Und wenn der Dreiklang in Quintlage steht, wie bei d, so würde die Quint in der Octave, und steht er in Octaven- und Terzlage, wie bei e und f, im Einklange zu verdoppeln das Beste sein. Will man den Baßton verdoppeln, so ist es gleichviel, in welcher Lage der Dreiklang steht, wenn man, wie bei g, mit der Octave des Dreiklangs einen Ton abwärts geht, und nicht beabsichtigt, wie bei h und i zu springen.

Soll 6) auf den tonischen Dreiklang die sechste Tonstufe folgen und als Terz eines Akkordes betrachtet werden, so kann, wenn der Dreiklang in Terzlage steht, wie Tab. 9. Fig. 6. a. der Grundton in der Octave, und steht er in Quint- oder Octavlage, wie bei b und c, im Einklange verdoppelt werden. Will man die Quint verdoppeln, so kann, wenn der Dreiklang in Octavlage steht- wie bei d, die Verdoppelung in der Octav, und steht er in Terzlage, wie bei e, im Einklange statt finden. Will man den Baßton verdoppeln, so ist es gleichviel, in welcher Lage der Dreiklang steht, wenn die Terz und Quint

eine Tonstufe steigt, wie bei f. Die Sprünge in den Stimmen, wie bei g und h, vermeidet man zu setzen.

Da es gleichviel ist, ob der Baß eine Sext steigt oder Terz fällt, so würde man den Baß lieber wie bei Fig. 6. eine Terz fallen lassen, und beim Gebrauch der Sexten-Akkorde mit der Baßstimme nur höchstens eine Quart oder Quint steigen oder fallen. Wenn daher

7) auf den tonischen Dreiklang die siebente Tonstufe folgen, und als Terz eines Akkordes betrachtet werden soll, so geht man mit der Baßstimme, weil ein Septimensprung dem Ohre unangenehm ist, lieber einen Ton abwärts.

Steht der Dreiklang in Terzen- oder Quintenlage, so verdoppelt man den Grundton in der Octave, und steht er in Octavenlage, im Einklange. Tab. 9. Fig. 7. a, b, c, Will man die Quint verdoppeln, so würde, wenn der Dreiklang in Octavlage steht, deren Verdoppelung in der Octave, wie bei d, und steht er in Terz- oder Quintlage, wie bei e und f, im Einklange statt finden müssen. Der Baßton wird nur selten verdoppelt, weil, wenn die Stimmen abwärts gehen, wie bei g, verbotene Octaven zum Vorschein kommen, daher müssen sie aufwärts gehen wie bei h.

Die Folge der Sexten-Akkorde auf allen Tonstufen nach dem Dreiklange der ersten, kann von jeder beliebigen ausgehen und auf alle andern nicht nur übertragen werden, sondern auch rückwärts statt finden, und auf einen Sextenakkord wieder ein Dreiklang erfolgen.

Anmerk. Um wieviel in dem einen oder andern Falle, die eine oder andere obere Stimme steigen oder fallen muß, wenn auf einen Dreiklang ein Sextenakkord, oder umgekehrt folgt, sieht man in den angezeigten Beispielen; davon besonders zu reden hätte nur zu unnöthigen Weitläuftigkeiten Veranlassung gegeben; auch ist es nicht nöthig, weil vorgezogen werden darf,

wenn der Lernende selbst betrachtet, um wie viel die eine oder andere Stimme steigen oder fallen muß, wenn man beabsichtigt, auf einen Dreiklang einen Sextenakkord oder umgekehrt anzuwenden, und bei einem oder dem andern Akkorde, diesen oder jenen Ton zu verdoppeln.

Soll der verminderte Dreiklang als ein dissonirender Akkord behandelt, und in erster Umkehrung angewendet werden, so muß, wie schon gesagt wurde, die verminderte Quint durch die Octav oder Terz vorbereitet werden, und im ersten Falle die Unter-Medianten-Harmonie, im zweiten die Unter-Dominanten-Harmonie der weichen Tonart vorausgehen. Steht der Dreiklang in Octavlage, so dürfte es am zweckmäßigsten sein, entweder den ursprünglichen Grundton, wie Tab. 9. bei Fig. 8. a, oder den Baßton, wie bei c, beim Sextenakkorde zu verdoppeln. Steht er in Quintlage, wie bei b, die ursprüngliche Quint.

Im zweiten Falle dürfte, wenn der Dreiklang in Quintlage steht, wie bei d, der ursprüngliche Grundton und wenn er in Octavlage steht, wie bei e, die ursprüngliche Quint beim Sextenakkorde zu verdoppeln das angemessenste sein.

Was noch die Auflösung betrifft, so ist sie nur der Art verschieden, daß der Grundton des verminderten Dreiklanges, sobald der Akkord in erster Umkehrung angewendet wird, in einer Stimme am Orte bleibt, während die andern nach Vorschrift des ersten §. fortschreiten. M. s. §. 1. Behandlung des verminderten Dreiklangs.

Um indeß eine weitere Uebersicht über die Behandlung der Sexten-Akkorde zu geben, so bemerke ich, daß Tab. 10. bei Fig. 1 und 2. dieselbe Harmoniefolge steht, als Tab. 8. bei Fig. 3.

Tab. 10. Fig. 3. und 4. dieselbe, wie Tab. 8. Fig. 4. und 5. Tab. 10. Fig. 5. und 6. dieselbe wie Tab. 8. Fig. 8. und daß Tab. 10. der zweite Akkord in

erster Umkehrung angewendet, und bei Fig. 1. 3. und 5. der ursprüngliche Grundton, und bei Fig. 2. 4. 6. die ursprüngliche Quint des Sexten-Akkordes verdoppelt worden ist. Fig. 7. 8. 9. und 10. fällt der Baß in Quarten und Quinten. Man wird leicht einsehen, aus welchem Grunde bei Fig. 7. und 9. der Grundton, und bei 8. und 10. die ursprüngliche Quint des Sextenakkordes verdoppelt ist. Fig. 11. und 12. ist dieselbe Harmonie, welche in ihrer wahren Gestalt erscheint, sogleich in erster Umkehrung angewendet worden, und einmal der Grundton, zum andern Male die ursprüngliche Quint des Sextenakkordes verdoppelt.

Wenn mehre Sexten-Akkorde unmittelbar, es sei stufen- oder sprungweise auf einander erfolgen, so kann dabei von 2 zu 2 Sextenakkorden 1) bei dem einen Sextenakkorde der Grundton, bei dem andern die Quint; 2) bei dem einen der Grundton, bei dem andern der Baß, und 3) bei dem einen die Quint und bei dem andern der Baßton verdoppelt sein, wenn man eine symmetrische Folge in den verschiedenen Stimmen beabsichtigt; wo nicht, so verdoppelt man nach Umständen denjenigen Ton, welcher der melodischen Folge der Stimmen am zuträglichsten ist. Man kann daher mehre Male den Grundton, die Quint oder den Baßton beim Sexten-Akkorde verdoppeln.

Man sehe Tab. 10. bei Fig. 13. ist bei den Sextenakkorden der Baßton, und bei Fig. 14. Baßton und Quint verdoppelt. Bei Fig. 15. ist der Grundton und Baßton, und bei Fig. 16. ebenfalls, nur in umgekehrter Ordnung verdoppelt.

Fig. 17. ist immer nur die Quint verdoppelt. Bei Fig. 18, 19. und 20. Tab. 10. ist bei den Sexten-Akkorden derjenige Ton verdoppelt, welcher der melodischen Folge am zuträglichsten ist. Da bei den Sexten-Akkorden die Tonfolge der verschiedenen Stimmen oftmals erfordert, in einem und demselben Satze sowohl enge als auch zerstreute

Harmonie anzuwenden, und bald aus der engen in die zerstreute, und so umgekehrt, überzugehen, worüber im Allgemeinen keine Regeln sich feststellen lassen: so dient Menuet 3. Tab. 11. dem Lernenden zur Ansicht und fernerm Nachdenken, mit dem Bemerken: zu den Menuetten 4. und 5. Tab. 11. die drei Oberstimmen zu setzen.

Da bei den Sextenakkorden bald dieser oder jener Ton nach Umständen verdoppelt werden kann, so sind die Töne der obern Stimmen nicht angedeutet, sondern nur die Sextenakkorde durch die Zahl 6 bezeichnet, woraus hervorgeht, daß eine mannichfaltige Bearbeitung der drei obern Stimmen statt finden kann, von allen aber diejenige den Vorzug hat, bei welcher die melodische Folge in einer jeden einzelnen Stimme zu Sprüngen keine Veranlassung giebt.

§ 8.

Vom Gebrauch der ersten drei Grundharmonieen in zweiter Umkehrung.

Der Quartenakkord wird im vierstimmigen Satze am häufigsten mit Verdoppelung seines Baßtons, weniger mit Verdoppelung seines Grundtons, und nur bei besondern Fällen, wo es die melodische Folge der verschiedenen Stimmen nothwendig macht, mit Verdoppelung seiner ursprünglichen Terz ausgeübt. Man sehe: Sechsten Abschnitt, § 1. a. b.

Er wird einmal als ein konsonirender, und zum andern Male als ein dissonirender Akkord behandelt. Im ersten Falle können dessen Töne nach Willkühr, sowohl stufen- als sprungweise auf- oder abwärts gehen, nachdem es die melodische Folge erfordert, und im zweiten muß Quarte und Sexte nicht nur vorbereitet, sondern auch

aufgelöst sein, weil, wie schon § 1. erörtert wurde, Dissonanzen vorbereitet und aufgelöst werden müssen.

Da letztere Behandlung häufiger, als erstere statt findet, so soll auch zuerst davon geredet werden.

Die Quarte und Sexte des Quartenakkordes kann ein Mal durch die Octave und Terze, und zum andern Male durch die Terze und Quinte eines Dreiklanges vorbereitet werden. Im ersten Falle geht der Baß von der ersten Tonstufe auf die fünfte, indem die andern Stimmen, als Terze, Quinte und Octave an ihrem Orte bleiben, und zur Sexte, Octave und Quarte des Quarten-Akkordes werden. Tab. 12. Fig. 5. a. Beide Töne, Quarte und Sexte, welche als Dissonanzen im Quarten-Akkorde erscheinen, sind vorbereitet; die Quarte durch die Octave und die Sexte durch die Terze des vorhergehenden Dreiklangs.

Im zweiten Falle bleibt, indem der Baß eine Tonstufe abwärts geht, Terze und Quinte des Dreiklangs an ihrem Orte, und wird zur Quarte und Sexte des Quartenakkordes. Fig. 9 a. bis i. Wenn bei dem Dreiklange der Grundton verdoppelt ist, und beim Quartenakkorde der Baßton verdoppelt sein soll, so entstehen, weil beide Stimmen einen Ton abwärts gehen, verbotene Octaven, wie man bei a. sieht. Will man diese vermeiden, so würde entweder bei dem Dreiklange die Quinte, wie bei b, oder die Terze, wie bei c, oder bei dem Quartenakkorde die Quarte, wie bei d, oder die Sexte, wie bei h. verdoppelt werden müssen.

Will man die Quarte nur allein vorbereiten, welche Hauptdissonanz des Akkordes ist, so muß es durch die Quinte eines Dreiklangs geschehen, welche am Orte bleibt, und zur Quarte wird, indem der Baßton eine Tonstufe steigt, Terz und Octave eine fällt. Tab. 12. Fig. 10.

Die Quarte und Sexte muß, wenn sie aufgelöst werden soll, eine Stufe abwärts gehen, indem der Baß und

die Octave an ihrem Orte bleiben. Fig. 1 bis 6. Akkord 2 und 3. Da als Regel angenommen wird, daß jede Dissonanz sich in eine Konsonanz auflösen muß, so muß die Sexte, sie mag groß oder klein sein, beim Abwärtsgehen zur reinen Quinte, die Quarte des Quartenakkordes zur großen oder kleinen Terze eines Dreiklangs werden. — Ist die Quarte verdoppelt, so muß sie bei der Auflösung in eine Stimme entweder eine Quinte, wie bei d. und f. Fig. 9. steigen, oder einen Ton wie bei e.; man kann sie auch eine Quarte abwärts gehen lassen, wie bei g. Ist die ursprüngliche Terze verdoppelt, so muß sie bei der Auflösung entweder eine Terze, wie bei h, oder eine Sekunde, wie bei i. steigen.

Der Quartenakkord kann, sobald Quarte und Sexte aufgelöst werden soll, auf allen Tonstufen der einen oder andern Tonart angewendet werden; aber auf der siebenten der harten oder zweiten der weichen nicht, weil die Sexte, indem sie abwärts geht, zur verminderten Quinte werden würde, und zwei Dissonanzen in ein und derselben Stimme nicht unmittelbar auf einander folgen dürfen.

Sobald er als ein dissonirender Akkord behandelt wird, nennen ihn ältere Tonlehrer Quart-Sexten-Akkord. Behandelt man ihn als einen konsonirenden Akkord, so gehen gewöhnlich diejenigen Harmonieen voran, durch welche weder Quarte noch Sexte vorbereitet werden können. Tab. 12. in Fig. 1. geht dem Quartenakkorde diejenige Harmonie voran, welche als Auflösung folgt, gleichviel, in welcher Lage, wie man bei a, b, c, d, e sieht.

In Fig. 2. (man vergleiche Fig. 10.) geht diejenige Harmonie dem Quartenakkorde voran, wodurch die Quarte vorbereitet wird, und folgt auch hierauf in erster Umkehrung. In Fig. 3. geht dem Quartenakkorde diejenige Harmonie voran, durch welche die Sexte vorbereitet ist, und in Fig. 4. diejenige, durch welche Quarte und Sexte nicht vorbereitet ist. In Fig. 5. ist, wie schon gesagt wurde,

Quarte und Sexte vorbereitet, wenn aber die Stimmen vertauscht werden, und sich sprungweise, wie bei b und c bewegen; so wird dieß als eine unächte Vorbereitung betrachtet, im Satz aber sehr häufig angewendet. In Fig. 6. ist durch die, dem Quartenakkorde vorausgehende Harmonie, weder Quarte noch Sexte vorbereitet. In Fig. 7. ist Quarte und Sexte durch die Terze und Quinte vorbereitet, die Terze und Quinte, welche als Auflösung folgt ist erhöht worden um, wie schon erwähnt wurde, dem Ohr widrige Fortschreitungen zu vermeiden.

Man sieht, daß nach der tonischen Harmonie jede Tonstufe als Baßton eines Quartenakkordes betrachtet werden, und der Quartenakkord hierauf erfolgen kann, gleichviel, in welcher Lage die eine Harmonie dem Quartenakkorde vorangeht, so wie Fig. 1. bis 7 gezeigt worden ist. Man kann auch die tonische Harmonie in erster Umkehrung dem Quartenakkorde vorausgehen lassen, wie in Fig. 8. ohne dem Ohre wehe zu thun, und sämmtliche Figuren von 1 bis 8 auf alle übrigen Tonstufen übertragen.

Mit der Harmonie, welche auf einen Quartenakkord folgen darf, hat es eine andere Bewandtniß. Diese muß so gewählt werden, daß entweder die Quarte, oder die Quarte und Sexte am Orte bleibt. Man sehe Tab. 12. Fig. 2. und Menuet 6. Tab. 14. bleibt die Quarte, und Fig. 11. Tab. 12. und Fig. 4. Tab. 13. bleibt die Quarte und Sexte am Orte, indem die anderen Stimmen fortschreiten. Auch kann Octave, Quarte und Sexte am Orte bleiben, wie Fig. 3. Tab. 13. indem der Baß fortschreitet. Will man aber mit der Quarte und Sexte fortschreiten; so geht man entweder damit eine Tonstufe aufwärts, in Verbindung mit andern Akkorden, Fig. 12. Tab. 12. oder man bewegt sich sprungweise, aber nur dann, wenn es die melodische Folge der Stimmen gestattet, wiewohl in allen diesen Fällen auf den Quartenakkord G, C, E, keine andern, als bei regelmäßiger Auflösung

die Ober-Dominanten-Harmonie, und wenn sie nicht aufgelöst werden soll, entweder die Unter-Dominanten, Ober-Medianten, oder tonische Harmonie der harten Tonart folgen darf. Andere Harmoniefolgen würden dem Ohr zuwider, diese aber auf alle Tonstufen, die siebente ausgenommen, zu übertragen sein.

Um noch eine besondere Uebersicht über die Behandlung des Quartenakkordes zu geben, so bemerke ich, daß Tab. 12. Fig. 13. Quarte und Sexte durch die Octave und Terze, erstere oft nur allein, Fig. 1. Tab. 13. Quarte und Sexte durch die Terze und Quinte eines Dreiklangs vorbereitet, und Fig. 2. Tab. 13. frei behandelt worden ist. Fig. 3. und 4. Tab. 13. und Menuet 6. Tab. 14. ist Quarte und Sexte nicht aufgelöst.

Sowohl die strenge als freie Behandlung des Quartenakkordes ist in Menuet 7. Tab. 14. 8. und 9. Tab. 15. durch Hinzufügung der obern drei Stimmen zu üben, mit dem Bemerken, daß die Sexte, in die obere Stimme zu stellen, das gewöhnlichste ist. M. s. Anmerkung zu §. 5. des sechsten Abschnittes.

Zehnter Abschnitt.

Von der Behandlung der dissonirenden Dreiklänge.

§ 1.

Von der Behandlung des hart verminderten Dreiklangs.

Man sehe den fünften Abschnitt, § 1. und 2.

Der hart verminderte Dreiklang wird ebenso behandelt, als der verminderte, wovon schon §. 1. und 7. des neunten Abschnittes die Rede war, nur mit dem Unterschiede, daß bei dem verminderten Dreiklange im vierstimmigen Satze der Grundton, die Terze und Quinte; beim hart verminderten aber nur der Grundton verdoppelt werden darf, und um falsche, dem Ohr widrige Fortschreitungen zu vermeiden, sowohl bei der Vorbereitung als auch Auflösung strenger verfahren wird.

Wenn z. B. die verminderte Quinte durch die Octave vorbereitet werden soll, so würde man, um die Fortschreitung der übermäßigen Sekunde zu vermeiden, nicht so

verfahren, wie Fig. 1. a. Tab. 15. eher wie bei b. Weil aber auch diese Vorbereitung unächt, und die Vertauschung der verminderten Quinte in den Stimmen dem Ohre nicht angenehm ist: so würde man lieber den vorbereitenden Akkord in erster Umkehrung, wie bei c und d, und in zweiter, wie bei e und f vorangehen lassen. Oder man würde den verminderten Dreiklang in erster Umkehrung anwenden, wie bei Fig. 2. Tab. 15. a, b, und in zweiter wie Fig. 3. a. b.

Wenn die verminderte Quinte durch die Terze vorbereitet wird, dann ist diese Vorsicht nicht nöthig, weil keine Stimme eine übermäßige Sekunde fortschreitet, wenn auch die Akkorde in ihrer wahren Gestalt angewendet werden, wie Fig. 4. a. Man würde den vorbereitenden Akkord, wie bei b. und c., oder auch den hart verminderten Dreiklang in erster oder zweiter Umkehrung, wie bei Fig. 5. und 6. Tab. 15. anwenden können, ohne eine, dem Ohr widrige Fortschreitung zu veranlassen, wenn es die Umstände nothwendig machen. Nur darf nicht übergangen werden, daß, wenn die verminderte Quinte in der Baßstimme steht, die Vorbereitung durch den Grundton statt finden, und der Dreiklang in seiner wahren Gestalt dem hart verminderten Dreiklange vorausgehen muß. Fig. 3. Tab. 15.

Soll sie durch die Terze vorbereitet werden, so muß der vorbereitende Akkord in erster Umkehrung vorausgehen. Fig. 6. b. und c.

Mit der Auflösung verhält es sich bei dem hart verminderten Dreiklange ebenso, wie bei dem verminderten, nur mit dem Unterschiede, daß, indem bei dem verminderten Dreiklange der Grundton eine Quarte steigt, Terz und Octave eine Terze, und die verminderte Quinte eine Sekunde fällt, bei dem hart verminderten die Terze, statt eine Terze zu fallen, eine Sekunde steigen, wie bei Fig. 1. und 4. a. und b. und der folgende Dreiklang ohne Quinte

ausgeübt werden muß, weil alle Töne, indem sie erhöht werden, und der Tonart fremd sind, aufwärts gehen müssen. Man vergleiche den achten Abschnitt.

Wird der hart verminderte Dreiklang, oder der hierauf folgende, in erster oder zweiter Umkehrung angewendet, so kann der Grundton in einer Stimme bei der Auflösung am Orte bleiben, indem er in der andern eine Terze fällt, wodurch keine Weglassung der Quinte des folgenden Dreiklangs veranlaßt wird. M. s. Fig. 2. 3. 5. 6. Tab. 15.

Ein besonderer Unterschied ist aber noch, daß der verminderte Dreiklang in zweiter Umkehrung, als Quart-Sext-Akkord behandelt, und Quarte und Sexte eine Stufe abwärts aufgelöst werden kann; der hart verminderte aber nicht, weil die erhöhte Sexte eine übermäßige Sekunde abwärts nicht fortschreiten darf; deßwegen muß als Auflösung die Oberdominanten-Harmonie der weichen Tonart folgen, und der Baßton eine Sekunde, der ursprüngliche Grundton eine Terze in einer Stimme abwärts gehen, indem er in der andern am Orte bleibt, während die ursprüngliche Terze eine kleine Sekunde steigt. Fig. 6. Tab. 16. Zu üben ist in Menuet 10. und 11. Tab. 16. der Gebrauch des hartverminderten Dreiklangs.

§ 2.

Vom Querstande.

Eine, dem Ohr widrige Fortschreitung nennen die Musiker Querstand. Sie kann ein Mal melodisch, und zum andern Male harmonisch sein. Im ersten Falle sind die aufeinander folgenden Töne in einer Stimme dem Ohr zuwider, wenn sie übermäßig sind, und nicht nach den Regeln des achten Abschnittes fortschreiten.

Die alten Italiener äußerten hierüber: mi contra fa, ist der Teufel in der Musika.

Der Ton E oder H wird nämlich in italienischer Sprache mi, und F oder C fa genannt. Viele Musiker sind daher der Meinung, daß C gegen H, oder F gegen E das mi gegen fa ist. Dem Namen nach wäre es so, aber da die Fortschreitung einer kleinen Sekunde weder melodisch noch harmonisch dem Ohr zuwider ist, so wurde von den alten Italienern nur unter dem mi contra fa die verminderte Quinte gemeint, welche umgekehrt zur übermäßigen Quarte wird. Ferner wurde das Wort contra von den meisten mit gegen übersetzt, aber von den alten Italienern in dieser Beziehung für statt gebraucht, d. h. sie meinten: h statt C oder his, F statt E oder Fes wäre der Teufel in der Musik. — Mi contra fa, è il diavolo nella musica. —

Harmonisch ist der Querstand, wenn die, in einer Stimme vorhandenen, der Tonart angehörigen Töne in einer andern mit denen der Tonart fremden sogleich vertauscht werden. Man betrachte Fig. 7. Tab. 15. a bis e, und man wird gleich finden, daß bei a. in der obern Stimme statt dis — d; bei b. statt es — e; bei c. statt f — fis; bei d. statt h — b und bei e. statt c — cis hätte gesetzt werden müssen, wenn die Folge beider Töne bei genannten Figuren in beiden Stimmen dem Ohr nicht zuwider sein soll. Weil bald an dem einen oder dem andern Orte der eine oder andere Ton in einer oder der andern Stimme einen halben Ton höher oder tiefer gesetzt werden mußte, wenn er dem Gehör nicht zuwider sein soll, so ist das ein mi contra fa, oder ein harmonischer Querstand.

So wohl das melodische, als auch das harmonische, welches immer gegen die andern Stimmen ein eigentliches mi contra fa verursacht, weil der, in der Stimme vorhandene fremde Ton, welcher nicht zur Harmonie gehört, dem Ohr zuwider ist, ist zu setzen verboten und noch bis jetzt beachtet worden.

§ 3.

Von der Behandlung des übermäßigen Dreiklangs.

Die übermäßige Quinte kann auf eine zweifache Weise vorbereitet werden. Ein Mal durch die große oder kleine Terze der Dominanten-Harmonie der weichen Tonart, welche, wenn sie groß ist, am Orte bleibt, indem der Baß eine große Terze fällt, und die Quinte eine kleine Sekunde steigt. Ist sie klein, so muß sie einen kleinen halben Ton aufwärts gehen, und zur übermäßigen Quinte werden, indem der Baß eine Terze fällt, die Quinte eine kleine Sekunde steigt. Tab. 16. Fig. 1. und 2.

Zum andern Male wird sie vorbereitet, wenn sie als eine reine Quinte erscheint, und indem der Baß auf seiner Stufe stehen bleibt, einen halben Ton aufwärts geht, wodurch sie zur übermäßigen Quinte wird. Fig. 3. und 4. Tab. 16.

Weil die andern Stimmen des Akkordes an ihrem Orte bleiben, indem eine reine Quinte einen halben Ton aufwärts geht und zur übermäßigen wird, wie bei Fig. 3. und 4.; so sagen die Tonlehrer: „die übermäßige Quinte wird größtentheils nur im Durchgange, d. h. als eine durchgehende oder harmoniefremde Note betrachtet und angewendet."

Wenn man sich der Umkehrungen desjenigen Akkordes, wodurch die übermäßige Quinte vorbereitet wird, oder einer Umkehrung des übermäßigen Dreiklangs bedienen will; dann werden die Akkorde so gewählt, daß die Stimmen in den meisten Fällen entweder an ihrem Orte bleiben, oder nur zwei davon Sprünge machen.

Soll daher die erste Umkehrung des übermäßigen Dreiklangs angewendet und durch die Dominanten-Harmonie

der weichen Tonart die ursprüngliche übermäßige Quinte vorbereitet werden; so würde die Dominanten-Harmonie in ihrer wahren Gestalt, und der übermäßige Dreiklang als Sextenakkord erfolgen. Fig. 1. b. und 2. b.

Will man sich der zweiten Umkehrung des übermäßigen Dreiklangs bedienen; so würde, weil durch den Baßton die Vorbereitung der übermäßigen Quinte geschehen muß, die Dominanten-Harmonie der weichen Tonart als Sextenakkord dem Quartenakkorde vorangehen müssen. Fig. 1. und 2. c.

Wenn 2) eine übermäßige Quinte durch eine reine vorbereitet werden soll, so steht, wenn man sich der ersten Umkehrung des einen Akkordes bedienen will, auch der andere als Sextenakkord. Fig. 3. c.

Eine gleiche Bewandtniß hat es mit der zweiten Umkehrung, wie bei d. Die übermäßige Quinte muß, wenn sie aufgelöst werden soll, eine kleine Secunde aufwärts gehen, so wie alle andere übermäßige Töne. Die andern Stimmen, worin sie nicht vorhanden ist, können entweder fortschreiten, oder an ihrem Orte bleiben, weil verschiedene Akkorde als Auflösung des übermäßigen Dreiklangs folgen können. Am gewöhnlichsten folgt auf den übermäßigen Dreiklang entweder die Unter-Medianten, oder die tonische Harmonie der weichen Tonart.

Im ersten Falle muß, indem die übermäßige Quinte eine Tonstufe aufwärts geht, die Terze des übermäßigen Dreiklangs auch eine Tonstufe aufwärts gehen. Der Grundton aber muß in einer Stimme an seinem Orte bleiben, und in der andern eine Quarte steigen oder Quinte fallen. Fig. 3. a. und b. Tab. 16.

Im zweiten Falle, wenn die tonische Harmonie der weichen Tonart als Auflösung des übermäßigen Dreiklangs erfolgt, so bleibt, indem die übermäßige Quinte einen Ton aufwärts geht, die Terze an ihrem Orte und auch der Grundton in einer Stimme, indem er in der andern um

eine Terze fällt. Fig. 4. a. Wenn sie mit großer Terze erfolgt, so muß der Grundton in einer Stimme einen halben Ton steigen, indem er in der andern eine Terze fällt. Fig. 5. a.

Soll diese Harmonie als Sexten-Akkord folgen, so bleiben alle Stimmen an ihrem Orte, indem die übermäßige Quint aufwärts geht. Fig. 4. b; und wenn sie mit großer Terze angewendet wird, so muß der Grundton in einer Stimme eine Terze fallen, indem er in der andern einen halben Ton steigt. Fig. 5. b.

Steht der übermäßige Dreiklang als Sextenakkord; so muß, wenn die Unter-Medianten-Harmonie der weichen Tonart als Auflösung folgt, die Terze und Quinte des übermäßigen Dreiklangs eine Tonstufe aufwärts gehen, indem der Grundton in beiden Stimmen an seinem Orte bleibt. Fig. 3. c.

Steht der übermäßige Dreiklang als Quartenakkord, so bleibt dieselbe Fortschreitung in den Stimmen; Fig. 3. d. Wenn der übermäßige Dreiklang als Sextenakkord steht, und die tonische Harmonie der weichen Tonart als Auflösung folgt; so würden alle Stimmen an ihrem Orte bleiben müssen, indem die übermäßige Quinte aufwärts geht. Fig. 6.

Da beim Quartenakkorde das Ohr noch eine besondere Auflösung verlangt, so versteht es sich von selbst, daß diese Tonfolge nur in der Mitte eines Satzes oder einer Periode gebraucht werden kann.

Wenn endlich der übermäßige Dreiklang als Quartenakkord steht; so können, wenn die tonische Harmonie der weichen Tonart als Auflösung erfolgen soll, alle Stimmen an ihrem Orte bleiben, indem die übermäßige Quint eine Stufe aufwärts geht. Fig. 6. b.

Aeltere Tonlehrer haben festgesetzt, beim übermäßigen Dreiklang nur immer dessen ursprünglichen Grundton zu verdoppeln, er stehe entweder in seiner wahren, oder

in einer umgekehrten Gestalt, weil jeder andere Ton eine bestimmte Fortschreitung hat, und wenn man ihn verdoppeln wollte, verbotene Octaven entstehen würden.

Der übermäßige Dreiklang kann auf allen Tonstufen der harten und weichen Tonart, wo harte Dreiklänge vorhanden sind, angewendet werden, sobald nur dessen übermäßige Quinte auf eine oder die andere Art vorbereitet und richtig aufgelöst ist, er sei in welcher Gestalt er wolle.

Man sehe Tab. 16. bei Fig. 7. Hier ist der übermäßige Dreiklang vorher als ein harter, und dann als ein übermäßiger auf der Dominante, Tonika, und der Unter-Dominante der harten Tonart unmittelbar nach einander angewendet, wobei die übermäßige Quinte jedesmal in eine andere Stimme zu stehen kommt. Fig. 8. Tab. 16. erfolgt er auf mehrern Stufen auf dieselben Art.

Bei Fig. 9. ist er in der ersten und zweiten Umkehrung unmittelbar nach einander angewendet worden. Bei Fig. 10. und 11. in der ersten Umkehrung. Es folgt als Auflösung die tonische Harmonie der weichen Tonart in zweiter Umkehrung, welche frei behandelt ist.

Auf diese Art wird der übermäßige Dreiklang bald mehr oder minder in den Tonwerken, jedoch nur von bessern Componisten angewendet, weil zu dessen Ausübung Erfahrung und Kenntniß der Harmonie erforderlich ist. In Menuet 12. Tab. 17. ist der übermäßige Dreiklang in seiner wahren Gestalt, und in Menuet 13. Tab. 17. dessen erste und zweite Umkehrung anzuwenden, und dessen ursprüngliche Dissonanzen vorzubereiten.

Anmerkung. Wenn der übermäßige Dreiklang im Durchgange gebraucht, und über der Baßnote durch Ziffern angegeben werden soll; so müssen zwei 5 nach einander stehen, und die zweite muß durch ein Kreuz oder durch einen Diagonalstrich durch die Ziffer erhöht sein. Man sehe Menuet 12. Tab. 17.

Eilfter Abschnitt.

Von der Behandlung der Septimen-Akkorde.

Vorbericht.

Da der Septimen-Akkord aus 4 verschiedenen Tönen, nämlich aus dem Grundton, der Terze, Quinte und Septime besteht; so hat man nicht nöthig, im vierstimmigen Satze irgend einen Ton des Akkordes zu verdoppeln. Da aber die melodische Folge von 4 Stimmen bald diesen oder jenen Ton in dem einen oder dem andern Akkorde nicht gestattet, so wird der Septimen-Akkord sowohl in allen Gestalten mit seinen 4 verschiedenen Tönen, als auch mit Auslassung der ursprünglichen Quinte und Verdoppelung seines Grundtons, folglich mit Grundton, Terze, Septime und Octave ausgeübt. Fünfter Abschnitt, § 1. 2. und 3.; und: Sechster Abschnitt, § 2. An welchem Orte das Eine oder das Andere statt findet, soll im Verfolge gezeigt werden.

Der Septimen-Akkord kann auf eine zweifache Art, sowohl strenge, als auch frei behandelt werden. Im ersten Falle muß die Septime vorbereitet und aufgelöst werden;

im zweiten Falle kann sie frei eintreten und willkürlich fortschreiten. Zuerst soll nun die strenge, und alsdann die freie Behandlung des Akkordes durchgenommen werden.

§ 1.

Von der Vorbereitung der Septime.

Eine Septime kann vorbereitet werden:

Erstens: a) durch die Octave; b) durch die Terze und c) durch die Quinte eines Dreiklangs. Alsdann

Zweitens: a) durch die Terze und b) durch die Octave eines Septimen-Akkordes, wovon erst § 3. dieses Abschnittes die Rede sein kann.

Die Vorbereitung der Septime durch die Octave kann auf eine zweifache Art statt finden.

a) Erstens, wenn die Octave eines Dreiklangs an ihrem Orte bleibt, indem der Baß eine Tonstufe aufwärts, die Terze und Quinte desselben eine abwärts geht. Tab. 17. Fig. 1. In diesem Falle muß der Septimen-Akkord ohne Quinte ausgeübt werden. Will man ihn mit allen 4 Tönen haben, so muß entweder eine Vertauschung der Töne des Akkordes in den Stimmen statt finden, während der Baß eine Sekunde steigt, und die Octave und Terze eine Terze, die Quinte eine Sekunde abwärts gehen, wodurch die Septime, welche Fig. 2. in der Oberstimme sein sollte, in die Tenorstimme versetzt wird, oder der Dreiklang muß dem Septimen-Akkorde in erster Umkehrung, wie bei Fig. 3. 4. und 5. vorangehen, und die Septime nicht mehr durch die Octave, sondern durch den ursprünglichen Grundton vorbereitet werden.

Zweitens wird eine Septime durch die Octave eines Dreiklangs vorbereitet, wenn die Octave eine Tonstufe

abwärts geht, indem alle übrigen Töne des Akkordes an ihrem Orte bleiben.

Anmerkung. Obgleich diese zweite Art keine eigentliche Vorbereitung ist, weil alle Dissonanzen, wenn sie vorbereitet sein sollen, in einem vorhergehenden Akkorde als Consonanzen vorhanden sein müssen; so wurde sie dennoch von ältern Tonlehrern, besonders von Kirnberger für eine zweite Art gehalten, weshalb ich sie auch als eine solche angenommen habe.

Soll der Septimen-Akkord dem Dreiklange, durch dessen Octave sie vorbereitet wird, in erster Umkehrung folgen; so muß der Baßton des Dreiklangs eine Quinte fallen oder Quarte steigen, um die ursprüngliche Terze des Septimen-Akkordes zu ergreifen. Die Terze des Dreiklanges darf nur einen Ton abwärts, und die Quinte einen aufwärts gehen, indem die Octave an ihrem Orte bleibt, und zur Quinte, d. i. zur ursprünglichen Septime wird. Fig. 6. Tab. 17. Soll der Septimen-Akkord dem Dreiklange in zweiter Umkehrung, d. h. als Terz-Quarten-Akkord folgen; so muß der Baßton eine Terze abwärts gehen, um die ursprüngliche Quinte des Septimen-Akkordes zu ergreifen, die Terze und Quinte einen Ton, indem die Octave an ihrem Orte bleibt, Fig. 7. Tab. 17. Soll endlich der Septimen-Akkord dem Dreiklange, durch dessen Octave die Septime vorbereitet wird, in dritter Umkehrung, d. h. als Secunden-Akkord folgen; so muß die Vorbereitung der ursprünglichen Septime, weil sie in die tiefste Stimme zu stehen kommt, durch den Grundton des Dreiklangs statt finden. Die obern Stimmen können dabei abwärts gehen, wie bei Fig. 8. oder aufwärts, wie bei Fig. 9. Tab. 17.

Beide Akkorde können auch in der einen oder andern Gestalt, d. h. in erster oder zweiter Umkehrung auf einander folgend, ausgeübt werden.

Fig. 10. 11. und 12. Tab. 17. stehen beide Akkorde in erster Umkehrung; Fig. 13. 14. und 15. steht der Dreiklang als Quarten-Akkord der ersten Umkehrung des Septimen-Akkordes vorher. Beide Akkorde können auch in zweiter Umkehrung, wie bei Fig. 16. 17. und 18. stehen.

In dritter Umkehrung kann dem Septimen-Akkorde der Dreiklang nur in seiner wahren Gestalt, Fig. 8. und 9. vorhergehen, wenn die Septime in der Baßstimme vorbereitet sein soll.

Wenn die Septime durch die Octave auf eine zweite Art vorbereitet wird, und die Akkorde in umgekehrter Gestalt angewendet werden sollen; so findet nur statt, daß sowohl der Dreiklang, als auch der Septimen-Akkord in gleicher Gestalt, in erster oder zweiter Umkehrung angewendet wird, weil alle andern Stimmen an ihrem Orte bleiben, indem der Grundton in einer Stimme eine Tonstufe abwärts geht. Fig. 19. bis 24. Tab. 17. Bei Fig. 19. und 20. stehen beide Akkorde in ihrer wahren Gestalt; bei Fig. 21. und 22. in erster, und bei Fig. 23. und 24. in zweiter Umkehrung.

Soll die Septime in der tiefsten Stimme stehen, so kann der Dreiklang nur in seiner wahren Gestalt angewendet werden, und dessen Grundton, während die obern Stimmen an ihrem Orte bleiben, eine Tonstufe abwärts gehen. Fig. 25. und 26. Tab. 17. Dieß kann auf eine zweifache Art durch Ziffern angedeutet werden; einmal durch eine 3 über der ersten Baßnote mit einem Horizontal-Strich versehen, oder zum andern Male, weil Dreiklänge eigentlich gar nicht beziffert werden, durch eine 2 über der zweiten Baßnote. Wenn

b) die Septime durch die Terze eines Dreiklangs vorbereitet sein soll, so muß der Baßton entweder eine Quarte steigen oder Quinte fallen, um den Grundton; die Quinte des Dreiklangs eine Tonstufe steigen um die Terze, die Octave und Terze aber an ihrem Orte bleiben, um

die Quinte und Septime zu ergreifen. M. s. Fig. 27. bis 33. Tab. 17. Weil aber bei Fig. 31., wenn man den Satz in der weichen Tonart ausüben will, die Quinte des verbreitenden Dreiklanges eine übermäßige Sekunde fortschreitet, so wählt man lieber eine Vertauschung der Töne, und läßt sämmtliche Oberstimmen eine Terze abwärts gehen. Fig. 28. 30. 33. — Geht der Dreiklang dem Septimen-Akkorde in erster Umkehrung voran, so darf der Baßton und die Quinte des Dreiklangs nur eine Tonstufe steigen. Da die ursprüngliche Terze zur Vorbereitung der Septime dient, und in den obern Stimmen vorhanden sein muß, so kann bei dem Sexten-Akkord nur der Baßton verdoppelt werden. Fig. 29. und 32. Tab. 17.

Soll der Septimen-Akkord in erster Umkehrung erfolgen, so darf der Baßton nur eine Terze, und die Quinte eine Tonstufe abwärts gehen, indem die andern Stimmen an ihrem Orte bleiben. Fig. 35. Und wenn der Septimen-Akkord dem Dreiklange in zweiter Umkehrung folgen soll, so muß der Baßton und die Terze des Dreiklanges an ihrem Orte bleiben, indem die Octave eine Terze, und die Quinte einen Ton abwärts geht. Fig. 36.

Wenn der Septimen-Akkord dem Dreiklange in letzter Umkehrung folgen, und die Septime in der tiefsten Stimme stehen soll, so muß, wenn sie gehörig vorbereitet ist, der Dreiklang als Sexten-Akkord vorangehen. Fig. 37. bis 44. und Tab. 18. Fig. 1.

Da die Akkorde so wohl in einer, als auch in der andern Gestalt aufeinander erfolgen können, so kann auf den Sexten-Akkord auch die zweite Umkehrung des Septimen-Akkordes, wie bei Fig. 2. Tab. 18. folgen. Und wenn der Dreiklang als Quarten-Akkord vorhergeht, so darf die erste Umkehrung des Septimen-Akkordes, wie bei Fig. 3. Tab. 18. erfolgen. Soll

c) die Septime durch die Quinte eines Dreiklanges vorbereitet werden, so darf der Baßton nur eine Terze

fallen, indem alle andere Stimmen an ihrem Orte bleiben. Fig. 6. Tab. 18.

Wenn in diesem Falle die Akkorde in umgekehrter Gestalt angewendet werden sollen, so findet entweder nur eine Verwechselung der Töne in den verschiedenen Stimmen statt, oder man läßt sie nur so auf einander folgen, daß wo möglich die meisten Stimmen an ihrem Orte bleiben. Bei Fig. 8. Tab. 18. erfolgt der Septimen-Akkord auf den Dreiklang in erster Umkehrung; bei Fig. 9. und 10. steht der Dreiklang in erster, der Septimen-Akkord in zweiter Umkehrung; in beiden Fällen sind die Stimmen unter einander verwechselt worden.

Soll der Septimen-Akkord in letzter Umkehrung angewendet werden, so würde der Dreiklang dem Septimen-Akkorde als Quarten-Akkord vorangehen müssen. Fig. 11. und 12. Tab. 18.

Bei den Akkorden, die der Tonart angehören, kann die Septime auf alle Arten vorbereitet werden, außer bei dem großen Septimen-Akkord auf der 1sten und 4ten Tonstufe. Denn wollte man auf der ersten Tonstufe die Septime durch die Octave vorbereiten, Fig. 13. Tab. 18. so würde ein verminderter Dreiklang, und auf der 4ten Tonstufe, Fig. 14. ein weicher vorangehen. Beide aber sind dem Ohre nicht angenehm; ersterer, weil er eine besondere Auflösung erfordert, und letzterer, weil er zu Mehrdeutigkeiten Veranlassung giebt, indem man die Quinte als eine ursprüngliche Septime zu hören glaubt. Es wird daher auf gedachten Tonstufen die Septime entweder durch die Octave auf eine zweite Art, Fig. 15., oder durch andere Töne vorbereitet. Fig. 16. bis 20.

So viel über die Behandlung der Grundharmonieen. Was die Nebenharmonieen betrifft, (s. fünften Abschnitt § 2. und 3.) so wird bei den Akkorden, welche einen, durch ein Kreuz erhöhten Ton haben, es sei Grundton, Terze, Quinte oder Septime, gleichviel, nur die Septime

bald auf die eine oder andere Art vorbereitet, weil alle Arten der Vorbereitung, wie folgt, bei einem oder dem andern Akkorde nicht angewendet werden können.

Wollte man a) die Septime des Akkordes auf der zweiten Tonstufe der weichen Tonart mit großer Terz auf die erste Art durch die Octave vorbereiten, so würde, wenn die Stimmen wie Fig. 20. Tab. 18. abwärts gehen, indem der Baß eine Tonstufe steigt, die verminderte Quinte fehlen, welche aber nicht wegbleiben darf, weil man sich sonst eine reine einbilden würde. Gehen die Stimmen, wie bei Fig. 21. aufwärts, so würde die Tonfolge weniger wegen der verbotenen Quinten-Fortschreitung, als vielmehr wegen der Fortschreitung einer übermäßigen Sekunde unangenehm sein. Aus diesem Grunde findet die Vorbereitung der Septime dieses Akkordes wohl durch die Octave statt; man wendet ihn aber, sobald der Dreiklang in seiner natürlichen Lage steht, entweder in der ersten, zweiten und dritten Umkehrung, wie bei Fig. 22. 23. und 24. an, oder man stellt den Dreiklang, wie bei Fig. 25. dem Septimen-Akkorde in erster Umkehrung voran. Sobald er in zweiter vorangestellt wird, so kann der Septimen-Akkord wie bei Fig. 26. in zweiter Umkehrung folgen.

Dagegen kann die Septime dieses Akkordes unbedingt auf eine zweite Art durch die Octave vorbereitet, und der Akkord in allen Gestalten angewendet werden. Fig. 27. Tab. 18. Will man die Septime in allen Stimmen anwenden, so dürfen nur die Töne des Akkordes in Fig. 27. auf die Art versetzt werden, wie bei Fig. 28. und 29.

Will man b) die Septime dieses Akkordes durch die Terze vorbereiten, so würde, weil die Tonfolge bei Fig. 30. wegen Fortschreitung der übermäßigen Secunde dem Ohre nicht angenehm ist, der Septimen-Akkord, wie bei Fig. 31. und 32. in einer andern Gestalt angewendet werden, und wenn man die Septime in der tiefsten Stimme haben

will, der Dreiklang als Sexten-Akkord, wie bei Fig. 33. vorhergehen müssen.

Will man c) die Septime dieses Akkordes durch die Quinte vorbereiten, so kann es auf die Art statt finden, wie bei den andern Septimen-Akkorden. Fig. 34. bis 37. Tab. 18.

Eine ähnliche Bewandtniß hat es mit dem verminderten Septimen-Akkorde, a) sobald die Septime dieses Akkordes durch die Octave vorbereitet wird. Wenn man diese Tonfolge benutzen will, so würde man den Baßton eine Septime fallen lassen, wie bei Fig. 38. um die Fortschreitung der übermäßigen Secunde zu vermeiden, und entweder den Dreiklang vor dem Septimen-Akkorde in erster Umkehrung anwenden, wie bei Fig. 39. 40. und 41. oder den Septimen-Akkord in zweiter, wie bei Fig. 42.

Wenn die Septime dieses Akkordes auf eine zweite Art durch die Octave vorbereitet werden soll, so kann es nur durch eine verminderte Octave statt finden, und diese muß vorher als eine reine da gewesen sein, und erst zur verminderten werden, indem der Grundton des Dreiklanges, er stehe in welcher Stimme er wolle, einen kleinen halben Ton aufwärts geht, Fig. 43. Tab. 18. Durch eine reine Octave würde man die Note gis für as halten, wie bei Fig. 44. und noch obendrein verbotene Octaven haben.

Dagegen würde b) die verminderte Septime durch die Terze auf die bereits angegebene Art vorbereitet, und entweder der eine oder andere Akkord bald in dieser oder jener Gestalt angewendet werden können. Fig. 45. bis 48. Tab. 18.

Soll c) die verminderte Septime durch die Quinte vorbereitet werden, so kann dies auf eine zweifache Art, nämlich einmal durch die verminderte Quint, indem ein verminderter Dreiklang vorausgeht, wie bei Fig. 49. und 50. Tab. 18. und zum andern Male durch eine reine

geschehen, wie es bereits angegeben wurde. Fig. 52. Bei dem Septimen-Akkorde mit übermäßiger Quinte und großer oder kleiner Septime würde die Septime, der übermäßigen Quinte wegen, a) durch die Octave nur auf eine zweite Art vorbereitet werden können. Die Vorbereitung darf einmal statt finden, indem eine reine Quinte zur übermäßigen wird, wie bei Fig. 53. bis 56. und Fig. 61 — 64. und zum andern Male, indem die übermäßige Quinte schon vorhanden ist, und die Octave einen Ton abwärts geht, wie bei Fig. 57. und 65.

Wollte man sie auf die erste Art vorbereiten, so würde einmal die übermäßige Quinte fehlen, wie bei Fig. 66. und zum andern Male die Tonfolge wegen Fortschreitung der übermäßigen Secunde und verbotenen Quinten dem Ohre unangenehm sein. Fig. 67.

Will man die Septime dieses Akkordes

b) durch die Terze eines Dreiklangs vorbereiten, so würde in beiden Fällen die Quinte nur im Durchgange gebraucht werden können, und vorher als Octave da gewesen sein müssen. Fig. 68. bis 70. Tab. 18. Endlich

c) wenn man die Septime dieses Akkordes durch die Quint vorbereiten will, so würde dem Septimen-Akkorde mit übermäßiger Quinte und großer Septime entweder ein harter Dreiklang vorangehen müssen, wie bei Fig. 59. oder ein weicher, wie bei Fig. 60.

Weil dem Septimen-Akkorde mit übermäßiger Quinte und kleiner Septime ein verminderter Dreiklang vorangehen würde, so findet die Vorbereitung dieses Akkordes durch die Quinte nur in höchst seltenen Fällen statt.

Endlich würde bei dem Akkorde auf der ersten Tonstufe der weichen Tonart die große Septime b) nur durch die große Terze der Dominanten-Harmonie dieser Tonart vorbereitet werden können, weil jede andere Harmonie vor diesem Septimen-Akkorde dem Ohre unangenehm ist. Fig. 7. Tab. 19. Takt 3. und 4.

§ 2.

Von der Auflösung der Septimen-Akkorde.

Der Septimen-Akkord kann auf eine dreifache Art aufgelöst werden. Bei der ersten Art geht die Septime und Quinte eine Tonstufe in den, der Tonart angehörigen Tönen abwärts, und die Terze, sie sei groß oder klein, eine aufwärts. Ist sie klein, so geht sie mitunter auch eine Terze abwärts, wenn es die melodische Folge erfordert. Der Grundton, wenn er in der Baßstimme steht, steigt eine Quarte oder fällt eine Quinte.

Die Bewegung dieser vier Stimmen findet bei der Auflösung gleichzeitig statt. Die Septime wird hierdurch zur Terze, und die Quinte und Terze zur Octave des Dreiklangs, indem der Baß, er mag eine Quarte steigen oder Quinte fallen, dessen Grundton ergreift. M. s. Tab. 17. Fig. 2. bis 5.

Wenn beim Septimen-Akkorde alle 4 Töne vorhanden sind, und er richtig aufgelöst wird, so fehlt bei dem darauf folgenden Dreiklange allemal die Quinte. Tab. 17. Fig. 2. bis 5. Soll diese vorhanden sein, so muß die Terze des Septimen-Akkordes eine Terze abwärts gehen, welches aber nur in der Mitte, am Schluß eines Satzes jedoch nicht statt finden darf. Man lese §. 4 des neunten Abschnittes.

Wenn der Septimen-Akkord mit Grundton, Terze, Septime und Octave ausgeübt wird, und der Grundton nicht nur in der tiefsten, sondern auch in einer andern Stimme steht: so darf er bei der Auflösung an seinem Orte bleiben, und zur Quinte des folgenden Dreiklangs werden indem die andern Töne nach der Regel fortschreiten. Fig. 1. Tab. 17.

Steht der Septimen-Akkord in umgekehrter Gestalt, so gehen die Töne, wie bereits angegeben wurde. Die Quinte und Septime einen Ton abwärts und die Terze einen aufwärts, indem der Grundton an seinem Orte bleibt und allemal zur ursprünglichen Quinte des hierauf folgenden Dreiklangs wird. In Fig. 6. Tab. 17. ist der Septimen-Akkord in erster, und bei Fig. 7. in zweiter Umkehrung aufgelöst. Wenn aber die Septime in der tiefsten Stimme, und der Akkord in der dritten Umkehrung steht, so folgt als Auflösung kein Dreiklang, sondern ein Sexten-Akkord, weil die Septime, indem sie einen Ton abwärts geht, die Terze des folgenden Dreiklangs ergreift. Fig. 8. und 9. Tab. 17. In diesem Falle braucht die Quinte nicht abwärts zu gehen, wie bei Fig. 9. sondern sie kann, wenn es die melodische Folge erfordert, und beim Sexten-Akkorde die Quinte verdoppelt werden soll, eine Quarte steigen, wie in Fig. 8. Tab. 17.

Wenn der Septimen-Akkord auf eine zweite Art aufgelöst wird; so gehen die obern drei Töne des Akkordes, wie bereits vorgeschrieben wurde; die Septime und Quinte eine Tonstufe abwärts und die Terze eine aufwärts. Der Baß aber muß eine Tonstufe steigen. Fig. 27. 29. 33. Tab. 17. Da in diesem Falle die Septime zur Quinte, die Quinte zur Terze, und auch die Terze zur Terze des folgenden Dreiklangs wird, indem der Baßton dessen Grundton ergreift; so ist die Terz des hierauf folgenden Dreiklangs verdoppelt. Will man ihn mit Vedroppelung seines Grundtons haben; so kann die Terze des Septimen-Akkordes, wenn die Tonfolge keine verbotene Quinten verursacht, eine Tonstufe abwärts gehen. Tab. 18. Fig. 39 und 40. Wenn der Septimen-Akkord in umgekehrter Gestalt auf eine zweite Art aufgelöst wird, so folgt als Auflösung bei dessen erster und zweiter Umkehrung ein Sexten-Akkord; Fig. 42. Tab. 18. und bei dessen dritter Umkehrung würde ein Quarten-Akkord erfolgen, dessen Töne eine

besondere Behandlung, wie schon gezeigt wurde, erfordern. Auf eine dritte Art wird der Septimen-Akkord aufgelöst, wenn die Septime des Akkordes eine Tonstufe aufwärts geht, indem alle andern Töne des Akkordes an ihrem Orte bleiben. Tab. 19. Fig. 7. Aeltere Tonlehrer haben dies Verfahren nur bei einer großen Septime gestattet, welches in Begleituug mehrer Dissonanzen auch bei einer kleinen statt finden darf, wovon erst in der Folge geredet werden kann. Die erste Umkehrung wie Fig. 8. Tab. 19. die zweite, wie Fig. 9. und die dritte, wie Fig. 10. Tab. 19. wird jedoch nur in der Mitte eines Satzes angewendet.

Große Septimen-Akkorde können auf alle drei Arten, Dominanten- und weiche Septimen-Akkorde aber nur auf die ersten beiden Arten aufgelöst werden.

Man sehe Tab. 19. Fig. 1. und 2. erfolgen die Septimen-Akkorde, deren Töne der Tonart angehören, nach der ersten Art aufgelöst im Absteigen, und Fig. 6. im Aufsteigen nach einander. Fig. 3. in erster Umkehrung, Fig. 4. in zweiter und Fig. 5. in dritter. Will man die, in der harten Tonart vorhandenen Sätze Fig. 1. bis 6. in die weiche Tonart übertragen, so darf nur am Schluß die Terze des Dominanten-Akkordes, sie stehe in welcher Stimme sie wolle, erhöht werden.

Tab. 17. Fig. 27. 29. und 33. sind die Dominan-Septimen-Akkorde nach einer zweiten Art anfgelöst, und auf eine dritte Art der, mit großer Septime bei Fig. 7. bis 10. Tab. 19.

Von den Septimen-Akkorden, welche der Tonart fremde Töne haben, kann

1) der Septimen-Akkord mit großer Terz, verminderter Quinte und kleiner Septime auf beide Arten aufgelöst werden. Wird er auf die erste Art aufgelöst, so folgt die Dominanten-Harmonie der weichen Tonart mit großer Terz. Tab. 18. Fig. 20. bis 28.

Auf eine zweite Art würde die Medianten-Harmonie dieser Tonart erfolgen.

2) Der Septimen-Akkord mit übermäßiger Quinte, er werde auf der dritten Tonstufe der weichen Tonart mit großer, oder auf der Dominante der harten Tonart mit kleiner Septime ausgeübt, kann nur auf die erste Art aufgelöst werden, weil seine Quinte eine Tonstufe aufwärts gehen, und zur Terz des folgenden Dreiklangs werden muß. M. s. Tab. 18. Fig. 53. bis 57. und Fig. 61. bis 65.

3) Der verminderte Septimen-Akkord auf der 7ten Tonstufe der weichen Tonart, welcher von den neuern Tonlehrern für einen Nonen-Akkord ohne Grundton gehalten wird, weil sie keine Behandlung festgestellt haben, wodurch Mehrdeutigkeiten vermieden werden, kann nur auf eine zweite Art aufgelöst werden. Man sehe Tab. 18. Fig. 38. bis 43.

4) Der Akkord mit großer Septime auf der ersten Tonstufe der weichen Tonart kann nur auf eine dritte Art, wie es Tab. 19. Fig. 7. Takt 4 angegeben wurde, aufgelöst werden.

Zu üben ist durch Hinzusetzung der obern Stimmen der Gebrauch der Grundharmonieen in Menuet 14. Tab. 19. und 15. Tab. 20. Deren Umkehrungen in Menuet 16. 17. Tab. 20. und Menuet 18. und 19. Tab. 21. Der Gebrauch der Nebenseptimen-Harmonieen und deren Umkehrungen in Menuet 20. 21. Tab. 21. und Menuet 22. 23. 24. 25. Tab. 22.

§ 3.

Aufeinanderfolge der Septimen-Akkorde.

Septimen-Akkorde können einmal auf einander erfolgen, indem der Baß in den Grundtönen in Quarten steigt

und Quinten fällt, zum andern Male, indem der Baß nur in Secunden steigt.

Im ersten Falle muß die Terz eines Septimen-Akkordes an ihrem Orte bleiben, indem die Quinte und Septime eine Tonstufe abwärts geht, und der Baß eine Quarte steigt, um zur Septime des folgenden Akkordes zu werden. Tab. 23. Fig. 1. Akkord 2 und 3.

Weil die Septime bei dem folgenden Akkorde zur Terz, die Quinte zur Octave, und die Terze, welche, indem der Baß den Grundton ergreift, an ihrem Orte bleibt, zur Septime wird, so fehlt im vierstimmigen Satze bei dem zweiten Septimen-Akkorde die Quinte, welche, wenn sie vorhanden sein soll, bei dem ersten Akkorde weggelassen werden muß. Denn wird der erste Akkord mit Grundton, Octave, Terze und Septime ausgeübt, und die Terze mit der Octave an ihrem Orte gelassen, indem der Grundton eine Quarte steigt oder Quinte fällt, und die Septime eine Secunde abwärts geht, so ist der folgende Akkord mit allen 4 Tönen vorhanden. Tab. 23. Fig. 2.

Bei den Umkehrungen der Akkorde folgt der zweite Akkord dem ersten gewöhnlich in der Lage, welche die bequemste ist. Auch ist nicht nöthig, daß bei einem oder den andern Akkorde die Quinte fehlt, weil der ursprüngliche Grundton nun nicht mehr in der tiefsten Stimme steht, und mit der Terze an seinem Orte bleiben darf, indem die Quinte und Septime eine Tonstufe abwärts gehen.

Steht der erste Akkord in erster Umkehrung, so folgt der zweite in letzter, weil die Terze in der Baßstimme steht, welche zur neuen Septime wird. Fig. 3. Tab. 23. Steht der erste Akkord in zweiter Umkehrung, so folgt der zweite in seiner wahren Gestalt. Fig. 4. Wenn der erste Akkord in letzter Umkehrung steht, so folgt der zweite in erster, Fig. 5. Tab. 23. Und endlich, wenn der erste Akkord in seiner wahren Gestalt steht, und der Grundton, statt

fortzuschreiten, mit der Terze an seinem Orte bleibt, so folgt der zweite Akkord in zweiter Umkehrung. Fig. 6. Tab. 23.

Wenn zum andern Male Septimen-Akkorde auf einander erfolgen, indem der Baß eine Secunde steigt, so muß die Septime durch die Octave vorbereitet sein, welche an ihrem Orte bleibt, um bei dem folgenden Akkorde zur Septime zu werden, indem der Grundton und die Terze des Akkordes eine Secunde steigt, und die Septime eine fällt. Tab. 23. Fig. 13. und 14. Takt 2.

Der erste dieser beiden Septimen-Akkorde muß ohne Quinte mit Octave ausgeübt werden, weil sie zur Vorbereitung der Septime des zweiten Akkordes dient. Wollte man ihn mit allen 4 Tönen haben, so würde die Septime des zweiten Akkordes nicht vorbereitet sein.

Bei den Umkehrungen würde, weil der ursprüngliche Grundton in einer Stimme an seinem Orte bleibt, und in der andern eine Tonstufe aufwärts geht, die ursprüngliche Septime einen Ton fällt und die Terze einen steigt, auf die erste Umkehrung des ersten Akkordes auch die erste des zweiten erfolgen. Fig. 15. Tab. 23. Takt 2.

Wenn der erste Akkord in letzter Umkehrung angewendet wird, so würde darauf, der Tonfolge wegen, welche in den verschiedenen Stimmen statt finden muß, der zweite in zweiten Umkehrung folgen können. Fig. 17. Tab. 23.

Will man sich bei dem ersten Akkorde der zweiten Umkehrung bedienen, so kann die ursprüngliche Quinte, weil sie in der Baßstimme stehen muß, nicht weggelassen werden. Auch muß die ursprüngliche Terze des Akkordes, indem die andern Töne nach Vorschrift gehen, eine Tonstufe fallen, und auf den ersten Akkord in zweiter Umkehrung der zweite in erster folgen. Tab. 23. Fig. 16. und 24.

Wenn man fortwährend, indem der Septimen-Akkord auf die erste Art aufgelöst wird, die Terze an ihrem Orte

läßt, wodurch immer wieder die Septime eines folgenden Akkordes vorbereitet wird, so können, wenn der Baß in Quarten steigt oder Quinten fällt, auf alle Tonstufen in der harten und weichen Tonart unmittelbar diejenigen Septimen-Akkorde auf einander erfolgen, deren Töne der Tonart angehören. Bedient man sich aber eines Septimen-Akkordes, dessen Töne erhöht, und nicht in der Leiter vorhanden sind, so würde die Folge der Septimen-Akkorde damit enden, oder eine besondere harmonische Wendung statt finden müssen, wenn verbotene Fortschreitungen vermieden werden sollen.

Bei Fig. 7. Tab. 23. erfolgen die Septimen-Akkorde auf allen Tonstufen in der harten Tonart auf einander; der erste mit allen 4 Tönen, der zweite ohne Quinte. Bei Fig. 8. umgekehrt, d. h. der erste ohne Quinte und der zweite mit allen 4 Tönen. Bei Fig. 9. folgt der erste Akkord in erster, der zweite in dritter Umkehrung u. s. f.

Da man die Noten, welche an ihrem Orte bleiben, nicht wiederholt anschlägt, so wird ihnen gewöhnlich so viel Zeit gegeben, als beide Akkorde erfordern. Fig. 10. erfolgt auf die letzte Umkehrung die erste u. s. f. Fig. 11. Tab. 23. erfolgt der Akkord in seiner wahren Gestalt auf die zweite Umkehrung, Fig. 12. die zweite Umkehrung auf die wahre Gestalt.

Wenn der Baß eine Secunde steigt, so können nur 2 Septimen-Akkorde auf einander erfolgen, wie in Fig. 13. und 14. Tab. 23. Takt 2. Denn wollte man den Baß fortwährend in den Grundtönen eine Secunde steigen, und Septimen-Akkorde auf einander erfolgen lassen, so würde schon beim dritten Akkorde die Septime nicht vorbereitet sein, weil, sobald der Baß eine Secunde steigt, die Octave des ersten zur Septime des zweiten Akkordes werden muß, wie in Fig. 13., und im zweiten nicht vorhanden sein kann, weil, indem der Baß eine Secunde steigt, Terze und Quinte des ersten Septimenakkordes nach

Regeln fortschreiten muß, sobald die Tonfolge dem Ohr nicht unangenehm sein soll.

Man würde daher den Baß vom 2ten zum 3ten Septimen-Akkorde eine Terze abwärts gehen lassen, und die Septime des dritten Akkordes durch die Quinte des zweiten vorbereiten müssen, wenn man fortfahren wollte, eine Folge von Septimen-Akkorden anzuwenden. Da aber diese Harmonieenfolge zu Mehrdeutigkeiten Veranlassung giebt, indem das Ohr bei dem dritten Septimen-Accorde den Ton D in Fig. 13. Tab. 23. Takt 3. als Grundton, und den Septimen-Accord für einen Nonen-Accord vernimmt, so wurden bis jetzt, wenn der Baß in den Grundtönen eine Secunde steigen, und die Septime des einen oder andern Akkordes vorbereitet sein soll, mehr als zwei Septimen-Akkorde zu setzen, vermieden und beim dritten und vierten, wenn man beabsichtigt, mehre Septimen-Accorde auf einander erfolgen zu lassen, fortwährend die Septime durch die Terze des vorhergehenden Septimen-Akkordes vorbereitet, und die Folge in Fig. 13. so angewendet, wie in Fig. 14.

Wenn der Baß in Secunden fortschreitet, und nur 2 Septimen-Akkorde auf einander erfolgen, so kann dieß mit verschiedenen Septimen-Akkorden statt finden.

1) Wie bei Fig. 13. und 14. Tab. 23. mit dem Dominanten-Septimenakkorde und den der 6ten Stufe.

2) Mit dem der 4ten und 5ten Tonstufe, wie Fig. 18. und 21.

3) Mit dem der zweiten und dritten Tonstufe, wie Fig. 22.

4) Mit dem der dritten und vierten Tonstufe, wie Fig. 23. u. s. w.

Die Aufeinanderfolge der Septimen-Akkorde erster Art in ihrer wahren Gestalt ist zu üben in Menuet 26. Tab. 24., und deren Umkehrungen in Menuet 27. und 28. Tab. 24. Die der zweiten Art in ihrer wahren

Gestalt in Menuet 29. Tab. 25., und deren Umkehrungen in Menuet 30.

§. 4.

Von der freien Behandlung der Septime.

Frei wird die Septime eines Akkordes behandelt, wenn man sie weder vorbereitet noch auflöst.

Im ersten Falle können ein Mal dem Septimen-Akkorde konsonirende Akkorde vorangehen, und zum andern Male können Septimen-Akkorde auf einander erfolgen, ohne daß die Septime des einen oder andern Akkordes vorbereitet ist. Da, wie man § 1. in diesem Abschnitte sieht, die Septime durch diejenigen vier konsonirenden Akkorde vorbereitet werden kann, deren Grundtöne die Töne des Septimen-Akkordes sind, so können es nur Akkorde sein, deren Grundtöne zwischen den 4 Tönen des Septimen-Akkordes liegen.

Um hierüber verständlich zu werden, so bemerke ich, daß dem Dominanten-Septimenakkorde der harten Tonart die Unter- oder Oberdominanten-Harmonie, und die auf der 2ten und 7ten Stufe nicht vorausgehen darf, weil durch diese Harmonie die Septime auf eine oder die andere Art vorbereitet ist.

Soll sie daher nicht vorbereitet sein, so kann

1) dem Dominanten-Septimenakkorde die Tonische Dreiklangsharmonie, oder die, welche als Auflösung erster Art auf den Septimen-Akkord erfolgt, vorausgehen. Tab. 25. Fig. 1. bis 7.

2) Kann dem Dominanten-Septimenakkorde die Intermedianten-Harmonie, oder die, welche als Auflösung einer 2ten Art erfolgt, vorausgehen. Fig. 8. bis 16. in der harten, und Fig. 17. in der weichen Tonart. —

Fortschreitungen, wie bei Fig. 11. und 13. sind, verbotener Quinten wegen zu vermeiden. Weil man gewohnt ist, die Verdoppelung der Terze bei der Auflösung zu hören, so findet sie auch statt, wenn der Dreiklang dem Septimenakkorde vorausgeht. Fig. 5. Tab. 26.

3) Kann dem Dominanten-Septimen Akkorde die Obermedianten-Dreiklangsharmonie vorausgehen, welche als Auflösung eines Septimen-Akkordes nicht erfolgen darf. Fig. 18. bis 25. Tab. 25.

Daß ein oder der andere Akkord in dieser oder jener Gestalt, und wenn es die Umstände zulassen, auch beide angewendet werden können, sieht man Fig. 1. bis 25. Nur muß noch bemerkt werden, daß, wenn dem Dominanten-Septimenakkorde die tonische Harmonie vorausgeht, er angewendet werden kann außer den Dominanten der harten und weichen Tonart nur noch auf der siebenten Stufe der harten und zweiten der weichen.

Die Septimen-Akkorde auf die Art behandelt, sehe man in ihrer wahren Gestalt Fig. 1. Tab. 26.

Fig. 2. in erster,

Fig. 3. in zweiter und

Fig. 4. in dritter Umkehrung.

Geht die Untermedianten-Harmonie voraus, so kann der Septimen-Akkord angewendet werden auf den Dominanten und auf der siebenten Stufe beider Tonarten. Fig. 5. Tab. 26.

Geht aber die Obermedianten-Harmonie dem Septimenakkorde voraus, so kann er auf allen Tonstufen der einen oder andern Tonart angewendet werden. Fig. 6. Tab. 26. ist der Akkord in der wahren Gestalt auf diese Art behandelt.

Fig. 7. in erster,

Fig. 8. in zweiter und

Fig. 9. in dritter Umkehrung.

Der Dominanten-Septimenakkord der einen oder andern Tonart wurde am meisten von den Tonsetzern frei

behandelt, weil sie bei den ganzen, halben als auch Trugschlüssen in der harten und weichen Tonart statt des Dominanten-Dreiklangs sich immer des Dominanten-Septimenakkordes bedient, und die Septime nur als einen hinzugefügten Ton betrachtet und nicht vorbereitet haben. Tab. 27. Fig. 1. bis 8.

Zu üben ist durch die Hinzusetzung der obern Stimmen in Menuet 31. Tab. 27. Harmonieenfolge wie Tab. 26. Fig. 1. bis 4. In Menuet 32. Tab. 27. wie Fig. 5. Tab. 26. In Menuet 33. und 34. Tab. 28. wie Fig. 6. bis 9. Tab. 26.

Wenn zum andern Male Septimen-Akkorde unmittelbar auf einander erfolgen, und die Septime des einen oder andern Akkordes nicht vorbereitet sein soll, so dürfen sie nicht gleicher Eigenschaft sein, sobald sie einer Tonart angehören, wiewohl deren Folge sowohl stufen- als auch sprungweise auf- und abwärts statt finden kann. Gehören sie aber mehreren Tonarten an, so haben ältere Tonlehrer eingeräumt, daß sowohl Dominanten- als auch verminderte Septimen-Akkorde auf einander erfolgen können.

Die Folge der Septimenakkorde stufenweise abwärts, kann in gleicher Gestalt statt finden, d. h. es können mehrere Septimenakkorde in ihrer wahren Gestalt auf einander erfolgen, sobald sie verschiedener Eigenschaft sind, und sowohl vom Grundton aus bis zur Quinte, als auch von der Terze bis zur Septime verschiedenartige Quinten haben. Sobald aber sowohl vom Grundton aus bis zur Quinte, als auch von der Terze bis zur Septime bei 2 Septimenakkorden reine Quinten vorgefunden werden, sind die Akkorde in gleichmäßiger Gestalt nach einander anzuwenden wegen verbotener Quintenfolge nicht zu empfehlen. M. s. § 3. des neunten Abschnittes.

Wenn daher zwei oder drei Septimen-Akkorde beim Absteigen der Töne in ein und derselben Gestalt auf einander

erfolgen und verbotene Quinten vermieden werden sollen, so muß:

1) entweder die Quinte des ersten Septimenakkordes weggelassen und der Grundton oder die Terze verdoppelt werden, oder es muß die Terze weggelassen und der Grundton oder die Quinte verdoppelt werden, wenn der zweite mit allen 4 Tönen ausgeübt werden soll. Beim dritten würde wie mit dem ersten verfahren werden müssen. Tab. 28. Fig. 1. und 2. In Fig. 3. erfolgen zwar 2 Septimenakkorde mit allen 4 Tönen unmittelbar auf einander, diese Folge wird aber nur eingeräumt, weil vom Grundton aus bis zur Quinte die Quinten verschieden, und von der Quinte aus bis zur Septime bei den letzten beiden Akkorden die Quinte nur vermindert ist; (man lese hierüber § 3. des neunten Abschnittes) wiewol man die Folge der Septimenakkorde in Fig. 3. um verbotene Quinten zu vermeiden, lieber so anwendet, wie Fig. 4.

Will man die Septimenakkorde stufenweise aufwärts auf einander erfolgen lassen: so würden die Akkorde in verschiedenen Gestalten angewendet werden müssen, weil, wenn man die Septime des zweiten Akkordes nicht durch die Octave vorbereiten, und Terze, Quinte und Septime in einer Stimme anbringen will, verbotene Quinten gesetzt werden müssen. Wendet man sie nun in verschiedenen Gestalten an, so muß die Septime des ersten Akkordes nicht abwärts, sondern aufwärts gehen, und die Terze des zweiten ergreifen. Fig. 5. a. b. c. d. Tab. 28.

In diesem Falle kann die Quinte sowohl vom Grundton als auch von der Terze aus bei dem ersten und zweiten Akkorde rein sein, weil sie jedesmal in eine andere Stimme fällt. Wenn Dominanten-Septimenakkorde auf einander erfolgen, und der Baß in Quinten steigt, so muß die Septime des ersten einen kleinen halben Ton aufwärts, Terze und Quinte eine Secunde abwärts gehen. Auch können nur zwei nach einander folgend, und zwar

mit allen ihren Tönen angewendet werden, weil der dritte wegen der, der Tonart fremden Töne, dem Ohr zuwider sein würde. Tab. 28. Fig. 6. a. bis e. und Fig. 7.

Wenn dagegen der Baß in Quarten steigt und Quinten fällt, so können mehre Dominanten-Septimenakkorde auf einander erfolgen. Nur muß, wenn bei einem Akkorde alle 4 Töne vorhanden sind, bei dem andern die Quinte weggelassen werden. Bei Fig. 1. a. b. c. d. und Fig. 2. Tab. 29. erfolgen drei, und bei Fig. 3. die Dominanten-Septimenakkorde aller Tonarten auf einander. Dergleichen Modulationen durch die Tonarten wurden in vielen Klavier-Compositionen von Tonsetzern in gebrochenen Akkorden benutzt. M. s. Fig. 4. Tab. 29.

Verminderte Septimenakkorde würden nur in verschiedenen Gestalten auf einander erfolgen können. Ein Mal, wenn von Note zu Note die tiefste Stimme einen halben Ton fällt, oder steigt, wie Fig. 5. und 6. Zum andern Male, wenn die tiefste Stimme einen ganzen Ton auf- oder eine verminderte Terze abwärts geht, wie bei Fig. 7. und 8. In beiden Fällen können nur 2 Septimenakkorde auf einander erfolgen, weil mehre dem Gehör zuwider sein würden. Wollte man von Note zu Note einen halben und ganzen Ton oder eine kleine Terze auf- oder abwärts gehen, so würde es nur eine Verwechselung der Töne des einen Akkordes sein.

Man betrachte die Akkorde bei Fig. 9. a. b. c. d. Tab. 29., und man wird finden, da man nur 12 halbe Töne innerhalb einer Octave hat, daß nur, wenn die Töne des Akkordes verschieden sein sollen, drei verminderte Septimenakkorde ausgeübt werden können, deren Töne von einander verschieden sind. Der vierte Akkord würde, wenn auch aus andern Noten, doch nur immer aus den Tönen des ersten bestehen können. M. vergl. Akkord d. mit a.

Zu üben ist in Menuet 35. Tab. 29. Harmonie Tab. 28. Fig. 1. — 4. In Menuet 36. Tab. 30.

Harmonie Tab. 28. Fig. 5. 6. und 7. In Menuet 37. Tab. 30. Harmonie Tab. 29. Fig. 1. — 8.

Will man die Septime nicht auflösen, so muß sie entweder an ihrem Orte bleiben, indem die andern Stimmen fortschreiten; oder in den zum Akkorde gehörigen Tönen fortschreiten, indem die andern Stimmen am Orte bleiben.

Im ersten Falle darf statt finden, daß

A) die untern drei Töne des Akkordes so fortschreiten, als es statt fand, auf eine zweite Art einen Septimenakkord aufzulösen, indem die Septime an ihrem Orte bleibt. Auf diese Art werden folgende Septimen-Akkorde behandelt:

1) der Dominanten-Septimenakkord der harten, Tab. 30. Fig. 1. und der weichen Tonart Fig. 2.

2) der auf der 2ten Stufe der harten Tonart Fig. 3.

3) der auf der zweiten Stufe der weichen Tonart Fig. 4. Endlich

4) der verminderte, Fig. 5. Tab. 30. In diesem Falle folgt dem Septimenakkorde diejenige Dreiklangsharmonie, deren Grundton eine Notenstufe tiefer als der des Septimenakkordes ist. Am häufigsten wird, wenn man die Akkorde auf diese Art behandelt, deren erste und zweite Umkehrung ausgeübt. Man sehe die des Akkordes auf der zweiten Tonstufe der harten Tonart bei Fig. 6. u. 7. und die der weichen bei Fig. 8. 9. 10. Tab. 30. Die des Dominanten-Septimenakkordes der harten Tonart bei Fig. 11. und die der weichen bei 12. Tab. 30. Die des verminderten Septimenakkordes bei Fig. 1. und 2. Tab. 31. Die letztern drei Akkorde werden nur auf diese Weise behandelt, wenn man beabsichtigt, in der Unterdominante einen Satz zu enden. Denn wollte man auf diese Art in der Haupttonart schließen, so müßte zufällige Erhöhung bei den Noten statt finden.

Anmerkung. Sowohl ein großer als auch der weiche Septimenakkord auf der dritten Tonstufe der harten

Tonart kann nicht auf diese Art behandelt werden, weil auf den ersten der darauf folgende verminderte oder weiche Dreiklang, und auf der zweiten der weiche Dreiklang dem Ohr zuwider sein würde. Auch wird die dritte Umkehrung nicht angewendet, weil sie zu Mehrdeutigkeiten Veranlassung giebt.

B) kann entweder die Quinte und Septime, oder der Grundton und die Septime an ihrem Orte bleiben, indem die andern Stimmen sich fortbewegen. In beiden Fällen, wenn die Sätze so stehen, wie Tab. 31. bei Fig. 3. bis 12., so würden die Septimenakkorde auf den genannten 5 Tonstufen angewendet, und die Sätze beliebig versetzt werden können.

Wenn Quinte und Septime am Orte bleiben, so folgt diejenige Dreiklangsharmonie, deren Grundton 5 Notenstufen höher, oder 4 Notenstufen tiefer als der des Septimenakkordes ist.

Wenn Grundton und Septime an ihrem Orte bleiben, so würden nur die Sätze wie bei Fig. 8. a. und b. und Fig. 9. und 10. stehen, aber in allen Umkehrungen angewendet werden können.

Anmerkung. Die in den Tabellen mit einem Stern bezeichneten Beispiele kann man umkehren, d. h. jede der drei oberen Stimmen als Baßstimme setzen, welches dem Lernenden empfohlen wird.

C) würden drei Töne des Septimenakkordes an ihrem Orte bleiben müssen, indem einer sich fortbewegt. Es dürfte daher einmal Terze, Quinte und Septime an ihrem Orte bleiben, indem der Grundton sich fortbewegt, und eine Stufe auf- und wieder abwärts geht; zum andern Male dürften Grundton, Quinte und Septime an ihrem Orte bleiben, indem die Terze der Art sich fortbewegt.

Im ersten Falle würden die Dominanten-Septimenakkorde der harten und weichen Tonart, wie bei Fig. 13. und 14., und der verminderte Septimenakkord wie bei Fig. 15.; im zweiten Falle nur die Dominanten-Septimenakkorde beider Tonarten anzuwenden sein. Fig. 16. und 17. Tab. 31.

Zu üben ist in Menuet 38. Tab. 31. Harmonieenfolgen, wie Tab. 30. Fig. 1. bis 12. und Tab. 31. Fig. 1. und 2. In Menuet 39. Tab. 31. Harmonie, wie Tab. 31. Fig. 3. bis 12. In Menuet 40. Tab. 32. im Trio Harmonie, wie Tab. 31. Fig. 13. bis 17.

Will man im zweiten Falle die Septime nicht auflösen, sondern in den Tönen des Akkordes fortschreiten lassen, bevor deren Auflösung statt findet, so kann es auf zweierlei Art geschehen: einmal, indem man entweder die obern oder untern Töne des Akkordes öfterer, und zwar so lange als man will, unter einander verwechselt; zum andern Male, indem man die untern Töne des Akkordes an ihrem Orte läßt, während die Septime fortschreitet und einen andern Ton des Akkordes ergreift, wodurch sie zur Consonanz wird. Im ersten Falle, wenn man die Töne eines Septimenakkordes häufiger verwechseln will, so darf diese Vertauschung nur bei den Dominanten- und verminderten Septimen-Akkorden statt finden. Tab. 32. Fig. 1. bis 4.

Wenn im zweiten Falle die Septime fortschreitet, indem die andern Töne des Akkordes an ihrem Orte bleiben, so darf sie nur, steigend oder fallend, gleichviel, statt aufzulösen, die Terze, Quinte oder Octave des Akkordes ergreifen. Auf diese Art wird sie in der freien Schreibart, wie man Tab. 32. Fig. 5. und 6. sieht, sehr oft angewendet, und als eine Wechselnote betrachtet. Zu üben ist in Menuet 41. Tab. 33. Harmoniefolgen wie Tab. 32. Fig. 1. bis 4.

Ferner gehört es mit in die freie Behandlung der Septime, sie statt abwärts, ohne Rücksicht, sie sei groß oder klein, fortwährend aufwärts gehen zu lassen.

Anmerkung. Aeltere Tonlehrer setzten fest, eine kleine Septime abwärts und eine große aufwärts gehen zu lassen; widrigenfalls sie die Behandlung der Septime für falsch erklärten.

Da man aber sowohl eine kleine als auch große Septime auf- und abwärts gehen läßt, so kann das Aufwärtsgehen der Septime statt finden: ein Mal, indem alle andern Töne des Akkordes am Orte bleiben. Tab. 33. Fig. 1. Zum andern Male darf auch, indem die Septime aufwärts geht, die Harmonie wechseln, und statt, daß die Stimmen an ihrem Orte bleiben, derjenige Dreiklang erfolgen, dessen Grundton eine Sexte höher oder Terze tiefer, als der des Septimenakkordes ist. Fig. 2. Tab. 33. In beiden Fällen können die Septimenakkorde, wie man Fig. 1. und 2. Tab. 33. sieht, auf allen Tonstufen, in letzterem Falle aber Fig. 2. nur in ihrer wahren Gestalt angewendet werden.

So viel über die Behandlung der Septimen-Akkorde, wenn sie mit Dreiklängen vermischt angewendet werden; ein Mehreres im zweiten Bande des 12ten, 13ten und 14ten Abschnitts und beim Orgelpunkt.

Zu üben ist in Menuet 42. Tab. 33. die Harmonieen in Fig. 1. und im Trio die in Fig. 2. Tab. 33.

Ende des ersten Bandes.

Gedruckt bei W. Franke, Neue Friedrichs-Straße Nr. 23.

Vollkommene Composition.

Der

vollkommene Componist.

Deutliche Darstellung

aller

Lehrsätze der Tonkunst

von

J. Birnbach.

Eigenthum des Verfassers.

Berlin, 1832.

In Commission bei Cosmar und Krause, wie auch bei W. Logier.

Generalbaß

oder

Harmonielehre

als

erste Anleitung

zum

Phantasiren und Componiren

in besonderen Notentabellen mit Beispielen und Uebungen versehen.

Zum

Selbstunterrichte

für Anfänger und Geübtere

von

W. Birnbach.

Zweiter Band.

Berlin, 1832.

Eigenthum des Verfassers.

Harmonielehre

für

Musiker und Componisten.

Eigenthum des Verfassers.

Fortsetzung
des
Verzeichnisses der Subscribenten.

In Berlin.

Herr Baltz, Musiklehrer.
" Bietz, Dr. med.
" August Birnbach, Eleve der Königl. Musikschule.
" Braun, Musiklehrer.
" Brüttenberg, Königl. Kammermusikus.
" Bürkbichler, Schullehrer und Organist.
" C. Gustav Crantz.
" C. Dielitz, Dr.
" Ernst, Staabs-Trompeter.
" Franz, Organist.
" Gaede, Lieutenant im 4ten Dragoner-Regiment.
" Groß, Hautboist im Königl. Kadettencorps.
" Carl Grünbaum, Eleve.
" Albert Kiekebusch, Lehrer.
" Lischke, Stud.
" G. Friedr. Pfaffe, Eleve.
Mad. Seifert, Lehrerin im Louisen-Institut.

Herr Simoni, Tanzlehrer.
" Spiekermann, Stud.
" J. D. Symanski.
" Ferdinand Vogel, Musiklehrer.

Auswärtige.

Herr C. Fuchs, Musiklehrer in Potsdam.
" Hellhuff, Cantor in Havelberg.
" Panofka, Virtuos auf der Violine aus Breslau.
" C. Rau, Trompeter im Regim. Garde du corps in Potsd.

Inhalt des zweiten Bandes.

Seite

12. Abschnitt. Vom Gebrauch der Nonenakkorde und deren Umkehrungen 143
§ 1. Von der Vorbereitung der None . . . 143
§ 2. Von der Auflösung des Nonenakkordes 154
§ 3. Aufeinanderfolge der Nonenakkorde . . 158
§ 4. Von der freien Behandlung der None 162
13. Abschnitt. Von der Behandlung der Undezimenakkorde und deren Umkehrungen 168
§ 1. Von der Vorbereitung der Undezime . 168
§ 2. Von der Auflösung der Undezime . . . 181
§ 3. Aufeinanderfolge der Undezimenakkorde. 185
§ 4. Freie Behandlung der Undezime 187
14. Abschnitt. Von der Behandlung der Terzdezimenakkorde 194
§ 1. Von der Vorbereitung der Terzdezime . 194
§ 2. Von der Auflös. des Terzdezimenakkordes 202
§ 3. Von der Aufeinanderfolge der Terzdezimenakkorde 206
§ 4. Von der freien Behandlung d. Terzdezime 208
15. Abschnitt. Behandlung der Quintdezime oder der dissonirenden Octave 212

Seite

16. Abschnitt. Vom Orgelpunkt 218

17. Abschnitt. § 1. Vom Zeitmaaß oder Takt 227
§ 2. Von den Notengattungen in Beziehung auf Zeitmaaß 230
§ 3. Von den verschiedenen Taktarten ... 234

18. Abschnitt. Von den verschiedenen Notengattungen in Beziehung auf Harmonie 238
§ 1. Von den durchgehenden Noten 239
§ 2. Von den Wechselnoten 241
§ 3. Von den harmonischen Nebennoten .. 244
§ 4. Von den Vorhalten 245
§ 5. Vergleichung der Dissonanzen, oder von dem Unterschiede der None und Sekunde, oder der None und Septime; ferner der dissonirenden Quarte und Quinte, und endlich der dissonirenden Sexte und Terze 247

19. Abschnitt. Von der Modulation aus einer Tonart in die andere 250

1. Kapitel. § 1. Von der Aufeinanderfolge der den harten und weichen Tonarten angehörigen Dreiklänge 252
§ 2. Betrachtung der einer neuen Tonart angehörigen Dreiklänge 258
§ 3. Von den verschiedenen Arten, aus einer Tonart in die andere mit Dreiklängen zu moduliren 263
§ 4. Allgemeine Regeln über die verschiedenen Arten aus einer Tonart in die andere zu moduliren 266

2. Kapitel. Von der Modulation aus einer Tonart in die andere mit Septimenakkorden 272

Seite

§ 1. Von den Folgen der den verschiedenen Tonarten angehörigen Dominanten-Septimenakkorde auf einen harten oder weichen Dreiklang 273

§ 2. Von den verschiedenen Arten, vermittelst des Dominanten-Septimenakkordes aus einer Tonart in die andere zu moduliren 275

§ 3. Von den Folgen eines verminderten Septimenakkordes auf einen harten oder weichen Dreiklang 278

§ 4. Mehrdeutigkeit des verminderten Septimenakkordes 278

§ 5. Von den verschiedenen Arten, vermittelst des verminderten Septimenakkordes aus einer Tonart in die andere zu gehen . . 279

§ 6. Von den verschiedenen Arten, vermittelst des weichen Septimenakkordes aus einer Tonart in die andere zu gehen 282

§ 7. Von den verschiedenen Arten, vermittelst des großen Septimenakkordes aus einer Tonart in die andere zu gehen 283

§ 8. Allgemeiner Rath über die Behandlungsarten des Dominanten- und verminderten Septimenakkordes bei der Modulation aus einer Tonart in die andere 284

8. Kapitel. Von der Modulation aus einer Tonart in die andere mit Nonenakkorden 290

§ 1. Von der Modulation aus einer Tonart in die andere, vermittelst des Dominanten-Nonenakkordes der harten Tonart 290

§ 2. Von der Modulation aus einer Tonart in die andere, vermittelst des Dominanten-Nonenakkordes der weichen Tonart . . . 292

Seite

§ 3. Von der Modulation aus einer Tonart in die andere, vermittelst des Nonenakkordes mit großer Terze und verminderter Quinte 296

§ 4. Allgemeiner Rath über die Behandlungsarten des Dominanten-Nonenakkordes und des Nonenakkordes mit großer Terze und verminderter Quinte bei der Modulation aus einer Tonart in die andere 298

20. Abschnitt. Vom strengen und freien Satz, sowohl in melodischer als auch harmonischer Hinsicht . 307

Sach- und Wort-Register über beide Bände 317

Anmerkung.

Sowohl die Nummern der Pagina's, als auch die der Noten-Tabellen sind in beiden Bänden fortlaufend, um bei den Nachweisungen die unnöthigen Worte: des 1sten oder 2ten Bandes, zu vermeiden.

Zwölfter Abschnitt.

Vom Gebrauch der Nonenakkorde und deren Umkehrungen.

§ 1.

Von der Vorbereitung der None.

M. s. Fünften Abschnitt § 2. und: Sechsten Abschnitt § 3.

Die None kann vorbereitet werden:

1) a. durch die Terze, b. durch die Quinte, und c. durch die Octave eines Dreiklangs;

2) a. durch die Terze, b. durch die Quinte, c. durch die Septime, d. durch die Octave eines Septimenakkordes;

3) a. durch die Quinte und b. durch die Terze eines Nonenakkordes, wovon erst § 3. in diesem Abschnitte die Rede sein kann.

Soll der Nonenakkord 1) ohne Quinte ausgeübt werden, so kann die None

a. durch die Terze, und die Septime durch die Octave eines Dreiklangs vorbereitet werden; dieß findet statt, wenn der Grundton eine Tonstufe steigt, und die Quinte

eine fällt, indem die Terze und Octave an ihrem Orte bleiben. Man sehe Tab. 34. Fig. 1. a.

Will man sich der Umkehrungen des Nonenakkordes bedienen, so geht bei der ersten Umkehrung entweder der Dreiklang als Sextenakkord wie bei b, oder als Quartenakkord wie bei c dem Nonenakkorde voran. In beiden Fällen muß, während der ursprüngliche Grundton und die ursprüngliche Terze des Dreiklangs am Orte bleibt, um zur ursprünglichen Septime und None zu werden, die ursprüngliche Quinte des Dreiklangs eine Quarte fallen, um den ursprünglichen Grundton des Nonenakkordes zu ergreifen.

Bei der zweiten Umkehrung wird die Septime durch den ursprünglichen Grundton in der Baßstimme vorbereitet, welcher mit der Terze am Orte bleibt, indem die Octave eine Sekunde steigt und die Quinte eine fällt. M. s. d. und bei der dritten muß die ursprüngliche Terze des Dreiklangs in der Baßstimme stehen, und mit der Sexte d. h. dem ursprünglichen Grundton in einer Stimme am Orte bleiben, damit die Terze zur ursprünglichen None und der Grundton zur ursprünglichen Septime wird. M. s. e. Fig. 1. Tab. 34.

b. kann die None durch die Quinte und die Septime durch die Terze eines Dreiklangs vorbereitet werden, wenn dessen Grundton eine Quarte steigt, und die Octave eine Terze fällt, indem die andern Töne an ihrem Orte bleiben. Tab. 34. Fig. 2. a.

Bei der ersten Umkehrung des Nonenakkordes darf der Grundton des Dreiklangs, indem die Terze und Quinte am Orte bleiben, in der Baßstimme nur eine Terze abwärts gehen, um die Terze, die Octave aber eine Quinte, um den ursprünglichen Grundton des Nonenakkordes zu ergreifen. M. s. b.

Bei der zweiten Umkehrung des Nonenakkordes muß der Dreiklang als Sextenakkord vorangehen, und die ursprüngliche Terze in der Baßstimme am Orte bleiben, um

zur Septime zu werden, die ursprüngliche Quinte auch, um zur None zu werden, der ursprüngliche Grundton aber muß in einer Stimme eine Terze fallen und in der andern eine Quarte steigen, um in der einen Stimme die Terze und in der andern den Grundton des Nonenakkordes zu ergreifen. M. s. c.

Bei der dritten muß der Dreiklang dem Nonenakkorde als Quartenakkord vorhergehen, wenn durch die ursprüngliche Quinte die None in der Baßstimme vorbereitet werden soll, und die Terze am Orte bleiben, während der ursprüngliche Grundton des Dreiklangs in einer Stimme eine Quarte steigt und in der andern eine Terze fällt, um den Grundton und die Terze des Nonenakkordes zu ergreifen. M. s. d. Fig. 2. Tab. 34.

Wenn aber c. die None durch die Octave vorbereitet wird, so muß die Septime frei eintreten. Die Vorbereitung geschieht, wenn der Baß und dessen Terze eine Tonstufe ab- und die Quinte eine aufwärts geht, indem die Octave an ihrem Orte bleibt und zur None wird. M. s. Tab. 34. Fig. 3. a. und b.

Will man sich der ersten Umkehrung des Nonenakkordes bedienen, welches sehr häufig geschieht, um die scheinbaren Octaven, welche bei den Auflösungen veranlaßt werden, zu vermeiden, so muß der Grundton und die Quinte eine Sekunde aufwärts gehen, um die Terze und Septime des Nonenakkordes zu ergreifen, die Terze aber eine Quarte abwärts, um den ursprünglichen Grundton des Nonenakkordes zu ergreifen. M. s. Fig. 3. c.

Andere Umkehrungen werden, wenn die None durch die Octave vorbereitet und der Nonenakkord mit der Septime ausgeübt werden soll, selten oder gar nicht angewendet.

Anmerkung. Die None wird daher häufig durch die Terze, am meisten aber durch die Quinte eines

Dreiklanges oder Septimenakkordes, und nur in seltenen Fällen durch die Octave des einen oder andern Akkordes vorbereitet.

Wenn 2) der Nonenakkord ohne Septime ausgeübt wird, so darf nur die None vorbereitet werden. Soll sie daher a. durch die Terze eines Dreiklangs vorbereitet sein, so muß diese an ihrem Orte bleiben, indem dessen Grundton eine Sekunde steigt, dagegen die Quinte eine Tonstufe, und die Octave eine Terze fällt. Man sehe Fig. 4. a. Tab. 34.

Bei der ersten Umkehrung des Nonenakkordes darf, indem die Terze am Orte bleibt, der Grundton in der Baßstimme eine Quinte abwärts gehen, die Quinte eine Quarte und die Octave eine Terze; der Grundton, um die Terze, die Quinte, um den Grundton, und die Octave, um die Quinte des Nonenakkordes zu ergreifen. M. s. b.

Bei der zweiten Umkehrung darf nur der Grundton eine Terze, und die Quinte eine Sekunde abwärts gehen, indem die Octave eine steigt, und die Terze am Orte bleibt, damit der Grundton die Quinte, die Quinte die Terze und die Octave den Grundton des Nonenakkordes ergreift. M. s. c.

Bei der dritten Umkehrung muß der Dreiklang dem Nonenakkorde, in erster Umkehrung vorangehen, damit die None durch die ursprüngliche Terze in der Baßstimme vorbereitet wird, der ursprüngliche Grundton des vorbereitenden Akkordes muß in einer Stimme eine Terze fallen, und in der andern eine Sekunde steigen, um die Quinte und den Grundton des Nonenakkordes zu ergreifen, die Quinte muß eine Sekunde fallen, um die Terze des Nonenakkordes zu ergreifen, während die ursprüngliche Terze des vorbereitenden Akkordes am Orte bleibt und zur None wird. M. s. Fig. 4. d. Tab. 34.

Will man sich bei beiden Akkorden der ersten Umkehrung bedienen, so werden die Stimmen so geführt,

wie bei e. Andere Umkehrungen werden nur selten angewendet, weil der Quartenakkord eine besondere Auflösung erfordert.

Soll die None b. durch die Quinte eines Dreiklangs vorbereitet sein, so muß diese an ihrem Orte bleiben, indem der Grundton eine Quarte steigt, Octave und Terze eine Terze fällt. M. s. Fig. 5. a. Tab. 34.

Der vorbereitende Dreiklang wird auch in diesem Falle dem Nonenakkorde in erster Umkehrung voraus angewendet. M. s. b.

Soll der Nonenakkord aber in erster Umkehrung angewendet werden, so muß, indem die Quinte des vorbereitenden Akkordes am Orte bleibt, dessen Grundton eine Terze, Octave eine Quinte, und Terze eine Terze abwärts gehen, damit der Grundton die Terze, die Octave den Grundton, und die Quinte die Terze des Nonenakkordes ergreife. M. s. c.

Bei der zweiten Umkehrung des Nonenakkordes muß der Grundton und die Quinte am Orte bleiben, indem die Octave und Terze eine Quinte abwärts gehen, damit der Grundton die Quinte, die Octave und Terze den Grundton und die Terze des Nonenakkordes ergreife. Man sehe d.

Bei der dritten Umkehrung muß der vorbereitende Dreiklang dem Nonenakkorde als Quartenakkord vorangehen, die ursprüngliche Quinte in den Baßstimmen am Orte bleiben, um zur ursprünglichen None zu werden; der Grundton bleibt auch am Orte, um zur ursprünglichen Quinte zu werden, die ursprüngliche Terze und Quinte des vorbereitenden Akkordes steigt eine Sekunde, um den ursprünglichen Grundton und die Terze des Nonenakkordes zu ergreifen. M. s. e. Fig. 5. Tab. 34.

Soll die None c. durch die Octave eines Dreiklanges vorbereitet sein, so würde, um verbotene Quinten zu vermeiden, bei dem Dreiklange der Grundton entweder

zweimal, wie in Fig. 6. a., oder die Terze, wie bei b., verdoppelt werden müssen, widrigenfalls der Nonenakkord nur in umgekehrten Gestalten, wie bei c. anzuwenden wäre.

Soll 3) der Nonenakkord ohne Grundton ausgeübt werden, so geht es mit der Vorbereitung der None ebenso zu, wie mit der einer Septime, weil der Nonenakkord ohne Grundton einem Septimenakkorde vollkommen ähnlich ist. Wenn also die None

in diesem Falle a. durch die Terze eines Dreiklangs vorbereitet sein soll, so verfährt man damit ebenso, als mit einer Septime, welche durch die Terze vorbereitet wird. M. s. Fig. 7. a. und vergleiche mit Fig. 27. 28. Tab. 17. Weil die Octave des Dreiklangs an ihrem Orte bleibt und zur Quinte, d. h. zur ursprünglichen Septime des Nonenakkordes wird, so ist diese auch vorbereitet.

Wenn der vorbereitende Akkord als Sextenakkord angewendet wird, so muß der Baßton verdoppelt sein, und mit der ursprünglichen Quinte eine Sekunde steigen, indem die andern Töne am Orte bleiben. M. s. b.

Will man sich der andern Umkehrungen bedienen, so wird völlig wie mit einem Septimenakkorde verfahren, dessen Septime durch die Terze vorbereitet wird. M. s. c. d. und e. Fig. 7. Tab. 34. und vergleiche damit Fig. 35. bis 44. Tab. 17.

Soll die None b. durch die Quinte vorbereitet und der Akkord ohne Grundton ausgeübt werden, geschieht dieß auch nach Art einer Septime. Fig. 8. a. und vergleiche mit Fig. 5. Tab. 18.

Auch hier ist die Quinte, welche eigentliche Septime des Nonenakkordes ist, durch die Terze des Dreiklangs vorbereitet.

Wie in diesem Falle mit den verschiedenen Stimmen verfahren wird, wenn man sich der Umkehrung des einen oder andern Akkordes bedienen will, bedarf keiner Erörterung, weil schon hierüber bei dem Gebrauch der Septimenakkorde abgehandelt wurde. Man sehe Fig. 3. b.

c. d. Tab. 34. und vergleiche damit Fig. 6. bis 12. Tab. 18.

Soll die None c. durch die Octave vorbereitet sein und der Akkord ohne Grundton ausgeübt werden, so geht es auch damit zu, wie mit einer Septime, welche durch die Octave vorbereitet wird. Weil aber verbotene Quinten entstehen, wenn der Dreiklang vom Grundton bis zur Quinte, und der Nonenakkord von der Terze bis zur Septime eine reine Quinte hat, wie man in Fig. 9. a. sieht, so können nur Verdoppelungen statt finden, und die Akkorde wie bei b. c. d. e. f. und g. auf einander folgend angewendet werden.

Soll 4) der Nonenakkord ohne Terze ausgeübt werden, so wird die None a. einmal durch die Quinte, und die Septime durch die Terze eines Dreiklangs vorbereitet. Die Vorbereitung geschieht, wenn Octave, Terze und Quinte des Dreiklangs an ihrem Orte bleiben, indem der Baß eine Quinte fällt oder Quarte steigt. M. s. Fig. 10. und 11. Tab. 34. Zum andern Male kann sie b. durch die Octave vorbereitet werden, in welchem Falle aber die Septime frei eintritt. M. s. Fig. 12.

Wollte man sie durch die Terze eines Dreiklangs vorbereiten, so würde man, um verbotene Quinten zu vermeiden, den Dreiklang in erster Umkehrung, mit Verdoppelung des Baßtons anwenden müssen, wie in Fig. 13.

Der Nonenakkord ohne Quinte, ohne Septime und ohne Grundton wird in allen Gestalten ausgeübt, wie man Tab. 33. Fig. 1. bis 9. bei a. b. c. d. e. u. s. w. sieht. Ohne Terze sind bis jetzt die Umkehrungen des Nonenakkordes noch nicht ausgeübt worden, weil sie dem Gehöre zuwider sind. M. s. Fig. 10. bis 13. Tab. 34.

Anmerkung. Der Nonenakkord mag ausgeübt werden, in welcher Gestalt er wolle, mit Auslassung des einen oder andern Tones, so muß die None fortwährend

echt vorbereitet werden; d. h. derjenige Ton, es sei Terze, Quinte oder Octave, muß am Orte bleiben, um zur None zu werden, ohne daß eine Vertauschung der Töne des einen oder andern Akkordes statt findet, aus welchem Grunde, soll an einem andern Orte gezeigt werden.

Soll die None 2) a. durch die Terze eines Septimenakkordes vorbereitet sein, so würde, weil die Septime eine Sekunde abwärts gehen muß, indem der Baß eine steigt, der Nonenakkord ohne Septime ausgeübt werden müssen. M. s. Fig. 14. a.

In diesem Falle, wenn der Nonenakkord in erster Umkehrung ausgeübt werden soll, so muß der Septimenakkord in zweiter Umkehrung dem Nonenakkorde vorangehen, und indem dessen Terze am Orte bleibt, dessen Grundton eine Sekunde steigen, Quinte und Septime eine fallen. M. s. Fig. 14. b.

Soll der Nonenakkord in zweiter Umkehrung ausgeübt werden, so muß der Septimenakkord in dritter vorangehen und der Grundton eine Sekunde steigen, während die Quinte und Septime eine fällt, die Terze aber am Orte bleibt. Fig. 14. c.

Wenn endlich der Nonenakkord in dritter Umkehrung ausgeübt werden soll, so muß der Septimenakkord in erster vorangehen, und während die Terze in der Baßstimme am Orte bleibt, der Grundton eine Sekunde steigen, Quinte und Septime eine fallen. Fig. 14. d.

Wollte man den Nonenakkord mit der Septime ausüben, so würde der Grundton des vorbereitenden Akkordes an seinem Orte bleiben und beim Nonenakkord, weil er zur Septime wird, weggelassen werden müssen. Man sehe Fig. 15. a.

Weil in diesem Falle die None nach Art einer Septime vorbereitet, und der Akkord völlig wie ein

Septimenakkord behandelt wird, wenn mehrere auf einander folgen, indem der Baß in Quarten steigt und Quinten fällt, so bedarf es weiter keiner Erörterung. Man sehe Fig. 15. a. b. c. und d. Tab. 34. und vergleiche Fig. 3. bis 6. Tab. 23.

Anders verhält es sich, wenn b. die None durch die Quinte eines Septimenakkordes vorbereitet wird. In diesem Falle kann der Nonenakkord 1) ohne Quinte, 2) ohne Septime und 3) ohne Grundton angewendet werden. Soll er 1) ohne Quinte ausgeübt werden, so muß die Septime eine Sekunde fallen, indem der Baßton eine Quarte steigt und die andern Töne an ihrem Orte bleiben. M. s. Fig. 1. a. Tab. 35.

Bei den Umkehrungen des Nonenakkordes würde mit den Stimmen ebenso verfahren werden müssen, wenn er ohne Quinte ausgeübt werden soll, daher muß der ersten Umkehrung des Nonenakkordes die dritte des Septimenakkordes vorangehen. Fig. 1. b. Tab. 35.

Der zweiten Umkehrung des Nonenakkordes muß die erste des Septimenakkordes vorangehen. Fig. 1. c.

Und endlich der dritten Umkehrung des Nonenakkordes die zweite des Septimenakkordes, weil die ursprüngliche Quinte in der Baßstimme sein und zur None werden muß. Fig. 1. d.

Soll der Nonenakkord 2) ohne Septime ausgeübt werden, so würde die Terze des vorbereitenden Akkordes eine Terze abwärts gehen und zur Quinte des Nonenakkordes werden müssen. M. s. Fig. 2. a. Tab. 35.

Auch in diesem Falle muß der ersten Umkehrung des Nonenakkordes, die letzte des Septimenakkordes vorangehen. Fig. 2. b. Tab. 35.

Und der zweiten Umkehrung des Nonenakkordes die erste des Septimenakkordes. Fig. 2. c.

Bei der dritten Umkehrung des Nonenakkordes muß aus schon erwähnten Ursachen auch die zweite des Septi-

menakkordes vorangehen, und indem die ursprüngliche Quinte in der Baßstimme, um zur None zu werden und der ursprüngliche Grundton, um zur Quinte zu werden, am Orte bleibt, muß die Terze des vorbereitenden Akkordes eine Sekunde steigen und die Septime eine fallen. Fig. 2. d.

Soll der Nonenakkord 3) ohne Grundton ausgeübt werden, so würde, indem die Septime eine Sekunde abwärts geht, die Terze, Quinte und der Grundton des Septimenakkordes am Orte bleiben müssen, damit die Quinte zur None, der Grundton zur Quinte, und die Terze zur ursprünglichen Septime des Nonenakkordes wird. M. s. Fig. 3. a. Tab. 35.

Bei den Umkehrungen würde ebenso verfahren werden müssen, wie mit den Tönen des Septimenakkordes. Da man in diesem Falle beide Akkorde so stellt, wie es am bequemsten ist, so folgt gewöhnlich der Nonenakkord in erster Umkehrung auf die wahre Gestalt des Septimenakkordes. Fig. 3. a. Oder die wahre Gestalt des Nonenakkordes auf die letzte Umkehrung des Septimenakkordes. Fig. 3. b.

Soll die zweite Umkehrung des Nonenakkordes folgen, so geht die erste des Septimenakkordes voraus. Fig. 3. c.

Wenn aber die dritte Umkehrung des Nonenakkordes folgen soll, so muß die zweite des Septimenakkordes vorausgehen, weil die ursprüngliche Quinte in der Baßstimme stehen und zur None werden muß. Fig. 3. d. Tab. 35.

Wenn c. die None durch die Septime vorbereitet sein soll, so würde dessen Grundton und Terze nur eine Terze abwärts gehen dürfen, wenn er mit der Septime ohne Quinte ausgeübt werden soll. M. s. Tab. 35. Fig. 4.

Soll der Nonenakkord 2) ohne Terze ausgeübt werden, so darf nur der Grundton des Septimenakkordes

eine Terze abwärts gehen, indem dessen andern Töne am Orte bleiben. Fig. 5. Tab. 35.

Wenn der Nonenakkord 3) ohne Grundton ausgeübt werden soll, so bleiben alle 4 Töne an ihrem Orte, und werden einmal als die eines Septimenakkordes, und zum andern Male als die eines Nonenakkordes ohne Grundton betrachtet. M. s. Fig. 6.

Ohne Septime dürfte er in diesem Falle, wegen verbotener Quinten, nicht ausgeübt werden.

Soll d. die None durch die Octave eines Septimenakkordes vorbereitet werden, so würden, wenn der Nonenakkord mit der Septime ausgeübt wird, zwei Septimen erfolgen. M. s. Fig. 7. Will man diese vermeiden, so kann der Nonenakkord ohne Septime ausgeübt, die Folge zweier Dissonanzen aber nicht vermieden werden. Man sehe Fig. 8. Auch kann beim Nonenakkorde der Grundton weggelassen werden, und der Septimenakkord dem Nonenakkord entweder in seiner wahren Gestalt, mit Verdoppelung seines Grundtons, wie Fig. 9. a., oder in erster Umkehrung, wie bei b. vorangehen. Soll die Terze beim Nonenakkorde weggelassen werden, so dürfte der Septimenakkord, durch dessen Octave die None vorbereitet wird, entweder mit Auslassung der Quinte, wie Fig. 10. oder in erster Umkehrung dem Nonenakkorde vorangehen.

Andere Fälle dürften, wegen der Aufeinanderfolge der Dissonanzen, weil sie dem Gehöre zuwider sind, nicht statt finden. Diese können aber auf mehrere Tonstufen der einen und andern Tonart übertragen werden, und wenn die None durch die Quinte eines Dreiklangs oder Septimenakkordes vorbereitet ist, so kann der Akkord auf allen Tonstufen, sobald dessen Töne der Tonart angehören, angewendet werden. In Fig. 25. Tab. 35. und Fig. 1. und 2. Tab. 36. ist auf allen Tonstufen die None durch die Quinte eines Dreiklangs vorbereitet, in Fig. 3. durch die Quinte eines Septimenakkordes. Ist sie aber

durch die Terze eines Dreiklangs vorbereitet, oder durch die Terze eines Septimenakkordes: so wird der Akkord nur auf der Dominante und zweiten Tonstufe der harten und weichen Tonart angewendet. Fig. 22. 23. und 24. Tab. 35.

§ 2.

Von der Auflösung des Nonenakkordes.

Da es dreierlei Nonen giebt, so ist erforderlich zu bemerken, daß eine große None auf- und abwärts, eine kleine nur abwärts, und eine übermäßige nur aufwärts gehen kann.

Im ersten Falle, wenn die None abwärts geht, so kann die Auflösung des Nonenakkordes auf eine zweifache Art statt finden.

Einmal geht die None in den, der Tonart angehörigen Tönen einen Ton abwärts, indem alle andern Töne des Akkordes an ihrem Orte bleiben, und wird zur Octave eines Dreiklangs. Fig. 4. 5. und 6. Tab. 34.

Wenn aber der Nonenakkord mit der Septime ausgeübt wird, so wird die None, indem sie eine Tonstufe abwärts geht, während alle andern Töne des Akkordes am Orte bleiben, zur Octave eines Septimenakkordes. Fig. 1. 2. 3. 7. 8. und 9. Tab. 34.

Und wird der Nonenakkord ohne Grundton ausgeübt, in welchem Falle die ursprüngliche Septime, nämlich die Quinte des Baßtons jederzeit vorhanden ist, so wird die None, indem sie abwärts geht, während alle andern Töne des Akkordes am Orte bleiben, zum ursprünglichen Grundton eines Septimenakkordes. Fig. 7. 8. und 9. Tab. 34.

Die Nonenakkorde mögen angewendet werden, entweder in ihrer wahren Gestalt, Fig. 1. a. bis 9. a. Tab. 34.

oder in erster Umkehrung, wie in genannten Figuren bei b., in zweiter, wie bei c., oder in dritter, wie bei d., so wird auf dieselbe Art verfahren, d. h. die None geht in allen diesen Fällen, sie sei groß oder klein, eine Tonstufe abwärts, indem alle andern Töne des Akkordes am Orte bleiben, und wird zur Octave, und wenn sie in der Baßstimme steht, zum Grundton eines Dreiklangs oder Septimenakkordes. In letzterem Falle erfolgt gewöhnlich dessen Auflösung nach der des Nonenakkordes. M. s. Fig. 1. bis 9. Tab. 34. außer dem Auftakt.

Auf diese Art können alle Nonenakkorde, die None mag groß oder klein sein, deren Töne in der Tonart, ohne durch Versetzungszeichen erhöht zu sein, vorhanden sind, behandelt werden, sie mögen mit der Septime ausgeübt werden, wie in Fig. 1. und 3. Tab. 36., oder ohne Septime, wie in Fig. 2., auch ist es gleich, durch welchen Ton des einen oder andern Akkordes die Vorbereitung der None statt findet.

Die Nonenakkorde aber, deren Töne nicht in der Tonart vorhanden sind, sondern durch Versetzungszeichen herbeigeführt werden, darf man nicht auf diese Art behandeln, weil die erhöhte siebente Stufe in der weichen Tonart, wenn sie als None oder Septime erscheint, nicht abwärts, sondern aufwärts gehen muß.

Wenn aber die None durch die Octave vorbereitet ist, wie Tab. 34. Fig. 3. a., so meinen ältere Tonlehrer, weil der Grundton nur früher, als die Octave des Dreiklangs, welche zur None wird, eine Tonstufe abwärts geht, durch diese Auflösung der None verbotene Octaven zu vernehmen. Deshalb räumten sie die Vorbereitung der None durch die Octave nicht ein, und neuere Tonlehrer meinen, daß bei der Auflösung der None der Grundton des Akkordes fortschreiten und einen andern ergreifen muß, wie bei b. Auf diese Art gestatten sie, den Nonenakkord in Verbindung mit andern anzuwenden.

Zum andern Male geht die None eine Tonstufe abwärts, indem die andern Töne des Akkordes nicht mehr an ihrem Orte bleiben, sondern der Grundton eine Quinte fällt, die Terze und Quinte eine Sekunde steigt und die Septime eine fällt. Man sehe den Nonenakkord fünfstimmig auf diese Art aufgelöst. Tab. 35. Fig. 11. Vierstimmig, ohne Quinte, in Fig. 12., und ohne Septime in Fig. 13. In diesem Falle wird die None zur ursprünglichen Quinte eines Dreiklangs, und man darf die Quinte des Nonenakkordes nicht abwärts gehen lassen, wenn man, wie in Fig. 15., verbotene Quinten vermeiden will.

Auf diese Art dürften alle Nonenakkorde, deren Töne in der Tonart vorhanden sind, vorzugsweise aber die Dominanten-Nonenakkorde beider Tonarten, und diejenigen behandelt werden, deren ursprüngliche Quinte übermäßig ist. Man sehe den Nonenakkord mit übermäßiger Quinte Fig. 16. Tab. 35., die Dominanten-Nonenakkorde Fig. 17. und 18., und die auf allen Tonstufen Fig. 4. Tab. 36.

Wollte man aber den Nonenakkord auf der zweiten Tonstufe der weichen Tonart mit großer Terze und verminderter Quinte auf diese Art behandeln, so würden, weil die verminderte Quinte, Septime und None eine Tonstufe abwärts gehen muß, verbotene Quinten zum Vorschein kommen. Man sehe Tab. 35. bei Fig. 19. Es dürfte daher zweckmäßiger sein, wenigstens den Grundton wegzulassen, und ihn so zu stellen, wie in Fig. 20., oder die None aufzulösen, ehe die andern Stimmen sich fortbewegen, wie in Fig. 21., weil auf diese Art die verbotene Quinte in Fig. 19., welche die Componisten oft setzen, vermieden werden.

Da aber, wenn Mehrdeutigkeiten vermieden werden sollen, beim Nonenakkorde, wenn die None auflöst, indem die andern Töne sich fortbewegen, der Grundton nicht

weggelassen werden kann, weil ein Nonenakkord ohne Grundton nicht nur einem Septimenakkorde ähnlich ist, sondern der Septimenakkord, nach einer zweiten Art aufgelöst, eben auf dieselbe Weise behandelt wird, so dürfte als Regel angenommen werden, entweder den Grundton beim Nonenakkorde nicht wegzulassen, und ihn ohne Grundton auf diese Art behandelt, für einen Septimenakkord zu betrachten, weil, wie man Tab. 17. Fig. 29. und 33. sieht, wenn die Baßstimme wegfällt, die Septimenakkorde nach einer zweiten Art ebenso behandelt werden, oder, wenn der Grundton fehlt, die None aufzulösen, indem alle andern Töne an ihrem Orte bleiben. Auch muß die None, sobald sie abwärts auflöst und zur Octave wird, indem die andern Töne am Orte bleiben, neun Töne über, oder sieben Töne unter ihren ursprünglichen Grundton mindestens gestellt werden, weil die None dicht am Grundton widerlich klingen, oder deren Auflösung nicht vernehmbar sein würde.

Drittens kann die None eine Tonstufe in den der Tonart angehörigen Töne aufwärts gehen. In diesem Falle wird der Nonenakkord am häufigsten ohne Terze, d. h. mit Grundton, Quinte, Septime und None ausgeübt, weil die None, indem sie aufwärts geht, zur Terze des Akkordes wird. Tab. 34. Fig. 10. bis 13.

Es kann in diesem Falle einmal die Septime mit der None gleichzeitig aufwärts gehen, wie in Fig. 5. Tab. 36., und zum andern Male kann sie, indem die None aufwärts geht, an ihrem Orte bleiben. Fig. 6. Tab. 36.

Im ersten Falle setzten ältere Tonlehrer fest, daß die Septime groß sein, und im andern Falle klein sein müsse. Da aber beim Gebrauch der übermäßigen None die Septime in jedem Falle groß ist, so bleibt es gleichviel, wie man damit verfährt.

Ebenso gestatteten ältere Tonlehrer, eine kleine None nur abwärts aufzulösen, wie Tab. 35. Fig. 18. 21. bis 24. Da aber bei gewissen Tonverbindungen das Aufwärtsgehen einer kleinen None dem Gehöre nicht zuwider ist, so darf auch dieß eingeräumt werden, sobald der Nonenakkord ohne Terze ausgeübt wird. M. s. Tab. 36. Fig. 7., worin die None mit der Septime auf allen Tonstufen der Reihe nach gleichzeitig aufgelöst ist, und übe durch Hinzusetzung der oberen Stimmen in Menuet 43. Tab. 36. die Anwendung des Nonenakkordes ohne Quinte; in Menuet 44. Tab. 37. die Anwendung des Nonenakkordes ohne Septime.

In Menuet 45. Tab. 37. übe man dessen Anwendung ohne Grundton und in Menuet 46. Tab. 37. ohne Terze.

In Menuet 47. und 48. Tab. 38. übe man die Vorbereitung der None durch die Töne eines Septimenakkordes und den Gebrauch des Nonenakkordes auf eine und die andere Art.

§. 3.

Aufeinanderfolge der Nonenakkorde.

Wenn Nonenakkorde unmittelbar auf einander erfolgen sollen, so darf einmal statt finden, daß die None

A. fortwährend durch die Quinte, und zum andern Male

B. durch die Terze eines Nonenakkordes vorbereitet wird.

A. Wenn man die Terze und Quinte eines Nonenakkordes am Orte läßt, indem der Baß eine Quarte steigt oder Quinte fällt, und die None und Septime entweder gleichzeitig, oder nach einander eine Tonstufe abwärts gehn: so wird durch die Terze eine neue Septime, und durch die Quinte eine neue None vorbereitet. Fährt man damit fort, so können auf diese Art die Nonenakkorde,

deren Töne der Tonart angehören, wenn der Baß in den Grundtönen in Quinten und Quarten fortschreitet, auf allen Tonstufen der harten und weichen Tonarten in symmetrischen Progressionen nach einander erfolgen.

Man sehe Tab. 38. erfolgen auf allen Tonstufen der harten Tonart die Nonenakkorde auf einander. In Fig. 1. und 2. ist die None vor der Septime, und in Fig. 3. die None und Septime zugleich aufgelöst, indem die Terze und Quinte des Nonenakkordes am Orte bleiben, und durch erstere eine neue Septime, und durch letztere eine neue None vorbereitet wird.

Wenn man den einen oder andern Satz in die weiche Tonart übertragen will, so dürften nur die, der Tonart angehörigen Töne angewendet, und am Schluß die Terze des Dominanten-Nonenakkordes erhöht werden, wie in Fig. 2. Tab. 38.

Weil die Terze und Quinte des Nonenakkordes zur Vorbereitung einer neuen None und Septime dienen, so ist der Satz fünfstimmig. Wenn man ihn vierstimmig haben will, so dürften einmal die Nonenakkorde ohne Septime ausgeübt, und die Stimme, worin sie vorhanden ist, weggelassen werden. In diesem Falle muß aber diejenige Stimme, welche Terze des Akkordes ist, auch in Quinten und Quarten fortschreiten, um fortwährend die Terze des Nonenakkordes zu ergreifen. Die None mag auflösen, indem die andern Töne am Orte bleiben, wie in Fig. 4., oder indem die andern fortschreiten, wie in Fig. 5., ist gleich. — Zum andern Male, wenn man beabsichtigt, die Nonenakkorde theils mit oder ohne Septime auszuüben, die None mag dabei mit der Septime gleichzeitig oder vor derselben aufgelöst werden, so dürfte der Satz entweder wie Tab. 39. in Fig. 1. oder wie in Fig. 2. aufgestellt, und entweder die eine oder die andere der beiden Oberstimmen, worin die Septime vorhanden ist, oder der Grundton des Nonenakkordes weggelassen werden.

Auf diese Art dürfte, wie man gesehen hat, die erste Umkehrung des Nonenakkordes auf die wahre Gestalt, oder die wahre Gestalt auf die erste Umkehrung unmittelbar auf einander erfolgen, und der Baß auch nicht in Quinten oder Quarten fortschreiten, sondern, weil das eine Mal die Terze, zum andern Male der Grundton, oder umgekehrt, in die tiefste Stimme zu stehen kommt, so kann der Baß, wie man Tab. 39. in Fig. 1. und 2. sieht, in Sekunden auf- und in Terzen abwärts schreiten. —

Wenn man sich der andern Umkehrungen des Nonenakkordes bedienen will, indem Nonenakkorde auf einander erfolgen, so dürfte als Regel angenommen werden, den Grundton wegzulassen, und die None vor der Septime aufzulösen, weil sonst zu Mehrdeutigkeiten sich Veranlassungen vorfinden würden. Demzufolge kann jede der vier obern Stimmen des Satzes bei Fig. 3. Tab. 39. in die tiefste Stimme gesetzt, und die eigentliche Grund-Baßstimme, welche in Quinten fällt und Quarten steigt, weggelassen werden.

Zum andern Male B. wenn man durch die Terze eines Nonenakkordes eine neue None vorbereiten will, so würde diese am Orte bleiben müssen, indem der Baß nach Auflösung der None eine Tonstufe steigt, und die Septime und Quinte eine fällt. Wenn der Satz fünfstimmig eingerichtet ist, so würden, da der Baß von Akkord zu Akkord eine Sekunde steigt, vier Nonenakkorde auf diese Art nach einander erfolgen, und die None in eine jede von den vier Oberstimmen einmal angebracht werden können. Man sehe Tab. 39. Fig. 4. in der harten und Fig. 5. in der weichen Tonart.

Wenn der Satz vierstimmig eingerichtet, und die None durch die Terze vorbereitet werden soll, so dürften nur 2 oder 3 Nonenakkorde auf einander erfolgen, und die Septime weggelassen werden. Fig. 6. und 7. Tab. 39.

Denn wenn man die Septime im vierstimmigen Satze bei mehreren Nonenakkorden anwenden will, indem der Baß fortwährend in den Grundtönen eine Sekunde steigt, so würde, wenn man sie regelmäßig abwärts gehen lassen wollte, wie in Fig. 9. Tab. 39. die Terze des Nonenakkordes fehlen und vom Gehöre sogleich vermißt werden; oder man würde die Septime, um die Terze des Nonenakkordes zu haben, statt aufzulösen, sprungweise fortschreiten lassen müssen, wie in Fig. 12. Tab. 39., welches dem Gehöre zuwider, weil es die regelmäßige Auflösung der Septime zu sehr gewohnt ist. Es dürfte daher das Angemessenste sein, von zwei Nonenakkorden die Septime entweder nur bei dem einen oder andern anzuwenden, wie in Fig. 10. Tab. 39., um dem Gehöre widrige Fortschreitungen oder Auslassungen der Töne bei den Akkorden zu vermeiden, die unbedingt nothwendig sind, wenn sie nicht von dem Gehöre vermißt werden sollen.

Wenn mehrere Nonenakkorde auf einander erfolgen, so kann die None des einen Akkordes durch die Terze und die des andern durch die Quinte, oder umgekehrt, vorbereitet sein. Man sehe Tab. 39. Fig. 8. und 13. Denn wollte man auf allen Tonstufen der einen oder andern Tonart Nonenakkorde erfolgen lassen, und die None durch die Terze vorbereiten, so würde diese Fortschreitung sich nicht häufiger, als angegeben wurde, anwenden lassen. Auf diese Art aber duldet sie das Ohr, wiewohl die Nacheinanderfolge der Nonenakkorde von ältern als auch neuern Tonlehrern nicht gebilligt wurde, ein Mal, weil sie nicht damit umzugehen wußten, und zum andern Male, weil sie nicht daran dachten, eine Harmonieenfolge, deren sich Tonsetzer in der strengen Schreibart an mehrern Orten bedienten, in ihren Lehrbüchern aufzunehmen.

Durch die Septime oder den Grundton eines Nonenakkordes sind bis jetzt noch nicht Nonen vorbereitet worden; denn sollte ersteres statt finden, so würde es zu

Mehrdeutigkeiten, und letzteres zu verbotenen Octaven Veranlassung geben.

In Menuet 49. Tab. 39. und Menuet 50. Tab. 40. ist die Aufeinanderfolge der Nonenakkorde zu üben, und die None fortwährend durch die Quinte vorzubereiten, und auch in Menuet 51. Tab. 40., nur mit dem Unterschiede, daß der Nonenakkord ohne Grundton, aber in allen Gestalten anzuwenden ist. In Menuet 52. Tab. 40. ist die Aufeinanderfolge der Nonenakkorde zu üben und die None fortwährend durch die Terze vorzubereiten.

§ 4.

Von der freien Behandlung der None.

Wenn die None nicht vorbereitet sein soll, so darf keine Harmonie, sie mag aus drei oder vier verschiedenen Tönen bestehen, dem Nonenakkorde vorangehen, deren Grundton oder Octave beim folgenden Nonenakkorde zur Septime, Quinte und Terze, oder deren Töne zur None werden können; sondern nur diejenigen Harmonieen, deren Töne nicht am Orte bleiben können, sobald sie zur None werden sollen.

Demzufolge kann, wenn die None nicht vorbereitet werden soll, dem Nonenakkorde 1) a. die Dreiklangsharmonie oder b. diejenige Septimenharmonie vorausgehen, deren Grundton mit dem des Nonenakkordes auf ein und derselben Tonstufe ist. Man sehe Tab. 41. Fig. 1. a. ist der Satz fünfstimmig, vierstimmig kann die Septime weggelassen werden. Wenn man sich der Umkehrungen bedienen will, so würde man die Folge von beiden Akkorden so wählen, daß wo möglich die Stimmen, außer der None, an ihrem Orte bleiben, wie in Fig. 1. b. c. d. e.

Will man mehrere Nonenakkorde auf diese Art nach einander anwenden, so dürfte deren Anwendung mit der Septime statt finden, wie in Fig. 2. Tab. 41. und ohne Septime, wie in Fig. 3. Tab. 41.

2) Kann dem Nonenakkorde diejenige Dreiklangsharmonie vorangehen, deren Grundton eine Quarte höher als der des Nonenakkordes ist, oder mit andern Worten: die, worin der Nonenakkord auflöst, wenn dessen Töne sich gleichzeitig fortbewegen. Auch in diesem Falle kann der Nonenakkord sowohl ohne Septime, als auch ohne Quinte, ausgeübt werden. Soll die Ausübung des Nonenakkordes mit allen Tönen statt finden, so dürfte der Satz fünfstimmig, und bei dem vorhergehenden Dreiklang sowohl der Grundton als auch die Terze in der Octave verdoppelt sein, Tab. 41. Fig. 11., und vierstimmig die eine oder andere weggelassen werden, wie in Fig. 12. und 13. Tab. 41. Man vergleiche mit Fig. 11. bis 20. Tab. 35. und mit Fig. 4. Tab. 36. Will man sich in diesem Falle der Umkehrungen des Akkordes bedienen, so müssen sämmtliche Töne in den verschiedenen Stimmen, dem Nonenakkorde so voraus gehen, wie sie folgen. M. s. in Fig. 11. 12. und 13. a. Tab. 41. die wahre Gestalt und vergleiche selbige mit den Umkehrungen bei b. c. d. und e.

3) Kann dem Nonenakkorde diejenige Dreiklangsharmonie vorangehen, deren Grundton eine Terze tiefer als der des Nonenakkordes ist, und in diesem Falle der Nonenakkord ohne Septime, wie in Fig. 16. Tab. 41., als auch ohne Grundton, wie in Fig. 17. ausgeübt werden. Da aber die Ausübung des Nonenakkordes ohne Quinte dem Gehöre weniger, als die des Nonenakkordes ohne Grundton gefallen würde: so wählt man letztere und wendet beide Akkorde in der Gestalt an, wodurch die Sprünge in den Stimmen am meisten vermieden werden. M. s. Tab. 41. Fig. 18.

Die letzten beiden Dreiklangsharmonieen, die, deren

Grundton eine Quarte höher, und die, deren Grundton eine Terze tiefer, als der des Nonenakkordes ist: beide können dem Nonenakkorde nicht als Septimenharmonieen vorangehen, weil die Septime nicht aufgelöst werden würde.

Auf die erste Art, wenn nämlich dem Nonenakkorde die, auf derselben Stufe vorhandene Dreiklangs- oder Septimenharmonie vorausgeht, können alle Nonenakkorde, deren Töne in der Tonart vorhanden sind, behandelt werden und in symmetrischen Progressionen auf einander erfolgen, sie mögen fünfstimmig mit allen Tönen, wie Tab. 41. in Fig. 2., oder vierstimmig ohne Septime, wie in Fig. 3. ausgeübt werden, gleichviel. Wenn man sie ohne Grundton ausüben will, so darf die Baßstimme in Fig. 2. Tab. 41. weggelassen werden.

Von andern Akkorden, deren Töne nicht in der Tonart vorhanden sind, dürften nur der auf der zweiten Tonstufe der weichen Tonart mit verminderter Quinte und großer Terze mit oder ohne Grundton, wie in Fig. 4. und 5. Tab. 41., aber nicht ohne Terze; der auf der dritten Tonstufe mit übermäßiger Quinte mit allen Tönen, wie in Fig. 6. Tab. 41., oder mit Auslassung der Terze, wie in Fig. 7. Tab. 41., der aber mit übermäßiger None und großer Septime nur ohne Terze so behandelt werden. Man sehe Fig. 8. Tab. 41. Auch können Dominanten-Nonenakkorde, sobald sie der harten Tonart angehören, ohne Vorbereitung, sobald der Baß in Quarten steigt und Quinten fällt, auf einander erfolgen. Fig. 9. Tab. 41. Gehören sie aber der weichen Tonart an, so können sie nur mit Vorsicht auf diese Art behandelt werden. M. s. Fig. 10. Auf eine zweite Art, wenn nämlich dem Nonenakkorde diejenige Dreiklangsharmonie vorangeht, deren Grundton eine Quarte höher als der des Nonenakkordes ist, dürften nur die Dominanten-Nonenakkorde beider Tonarten, und der auf der zweiten Tonstufe der weichen Tonart mit großer Terze

und verminderter Quinte behandelt werden. Fig. 11. 12. 13. 14. und 15. Tab. 41.

Bei dem Nonenakkorde auf der zweiten Tonstufe der weichen Tonart mit großer Terze und verminderter Quinte darf in diesem Falle die Quinte nicht vorhanden sein, weil sie zu verbotenen Quinten Veranlassung geben würde. Fig. 13. Tab. 41.

Bei andern Nonenakkorden, deren Töne mögen in der Tonart vorhanden sein oder nicht, würde diese Behandlung dem Gehöre zuwider sein.

Auf eine dritte Art, nämlich, wenn der Akkord, dessen Grundton eine Terze tiefer ist, als der des Nonenakkordes, dem Nonenakkorde vorangeht, dürften wieder alle Nonenakkorde, deren Töne in der Tonart sind, behandelt werden. M. s. Tab. 41. Fig. 18.

Wenn die None nicht aufgelöst sein soll, so kann sie entweder am Orte bleiben, indem die andern Stimmen fortschreiten, oder, indem die andern Stimmen am Orte bleiben, fortschreiten und statt der Octave andere Töne eines Dreiklangs oder Septimenakkordes ergreifen.

Im ersten Falle kann einmal die None am Orte bleiben und der Baß entweder den Grundton oder einen andern des Akkordes ergreifen, durch dessen Terze sie vorbereitet werden kann. Man sehe Tab. 42. In Fig. 1. Takt 1. 3. 5. und 7. geht der Grundton des Nonenakkordes vom zweiten zum dritten Viertel genannter Takte in die Terze des folgenden Dreiklangs, indem die None am Orte bleibt. Auf diese Art können alle Nonenakkorde, deren Töne in der Tonart vorhanden sind, behandelt werden und sowohl im Auf- als auch Absteigen auf einander erfolgen.

Zum andern Male kann sowohl die Septime als auch None am Orte bleiben, indem der Grundton des Nonenakkordes eine Quarte, die Terze eine Sekunde steigt und die Quinte eine fällt. Durch dieß Verfahren wird

die Septime zum ursprünglichen Grundton und die None zur Terze eines Quartenakkordes, weil sowohl der Grundton als auch die Terze und Quinte des Nonenakkordes die ursprüngliche Quinte, d. h. den Baßton des Quartenakkordes ergreift. In diesem Falle muß der Quartenakkord strenge behandelt, d. h. die Quarte und Sexte aufgelöst werden. M. s. Tab. 42. Fig. 2. Auf diese Art dürften die Nonenakkorde auf allen Tonstufen, sowohl im Absteigen, wie in Fig. 2., als auch im Aufsteigen, wie in Fig. 4. und auch der mit übermäßiger Quinte, wie in Fig. 5. behandelt, und die Kreuze oder b, wodurch der Satz dem Gehöre angenehm gemacht worden ist, auch weggelassen werden. Bei dem Nonenakkorde mit übermäßiger Quinte muß die Quinte, welche, weil sie am Orte bleibt, indem der Baß eine Quarte steigt, zur None wird, verbotener Quinten wegen, aufwärts auflösen. Fig. 5. Tab. 42.

Auch kann, wenn man den Nonenakkord mit allen fünf Tönen ausgeübt, und die untern 4 Töne als einen für sich bestehenden Septimenakkord betrachtet, indem die None am Orte bleibt, der darunter stehende Septimenakkord regelmäßig nach der ersten Art aufgelöst werden, wodurch die None, indem sie am Orte bleibt, zur Sexte wird, welche, weil sie dissonirt, eine Tonstufe abwärts gehen und zur Quinte werden muß.

Auf diese Art dürften außer den Dominanten-Nonenakkorden nur diejenigen behandelt werden, deren Töne der Tonart angehören. M. s. Tab. 42. Fig. 3.

Im zweiten Falle, wenn die None nicht aufgelöst werden, sondern statt eine Tonstufe abwärts zu gehen, andere Töne eines Akkordes ergreifen soll, so findet statt, daß sie a. die Terze, b. die Quinte und c. die Septime des Akkordes ergreift, indem die andern Töne des Akkordes am Orte bleiben. M. s. Tab. 42. In Fig. 7. kann zu der untern Harmonie eine der drei obern Stimmen, gleichviel

welche, ausgeübt werden. In der obersten ergreift die None die Septime, in der zweiten die Quinte und in der dritten die Terze des Akkordes, indem die andern Töne am Orte bleiben. Auf diese Art erfolgen gewöhnlich die Nonenakkorde in symmetrischen Progressionen, und werden von vielen Tonsetzern mit glücklichem Erfolge angewendet. — Man betrachte folgende Sätze: In Fig. 1. Tab. 43. ergreift die None im sechsten, siebenten und achten Takte die Septime des Akkordes, und in Fig. 2. Tab. 43. im zweiten, vierten, fünften, sechsten, siebenten und achten Takte die Quinte. In Fig. 3. ergreift die None fortwährend die Terze des Akkordes, indem der Grundton am Orte bleibt und die Mittelstimme sich fortbewegt.

In Menuet 53. Tab. 43. ist zu üben Harmonie Fig. 2. bis 5. Tab. 41.

In Menuet 54. Tab. 44. Harmonie Fig. 11. bis 15. Tab. 41.

In Menuet 55. Tab. 44. Harmonie Fig. 18. Tab. 41.

In Menuet 56. Tab. 44. Harmonie Fig. 1. Tab. 42.

In Menuet 57. Tab. 48. Harmonie Fig. 2. bis 4. Tab. 42.

In Menuet 59. Tab. 45. Harmonie Fig. 7. Tab. 42.

In der letzten Menuet muß die Harmonie zerstreut gesetzt werden und die None, statt eine Sekunde zu steigen, eine Septime abwärts gehen, um die Terze des folgenden Akkordes zu ergreifen, indem die Septime eine Sekunde steigt.

Dreizehnter Abschnitt.

Von der Behandlung der Undezimenakkorde und deren Umkehrungen.

Da die Undezime, ihrer Eigenschaft zufolge, verschieden behandelt werden, und vom Undezimenakkorde im vier- oder fünfstimmigen Satze nach Umständen, bald dieser, bald jener Ton weggelassen werden muß: so soll bei der Vorbereitung und Auflösung gezeigt werden:

1) welche Töne des Akkordes unter diesen oder jenen Umständen wegfallen;

2) wie die Undezime, zufolge ihrer Eigenschaft, d. h. wenn sie rein, übermäßig und vermindert ist, behandelt wird, und

3) unter welchen Umständen der Undezimenakkord auf mehrern oder allen Tonstufen angewendet werden darf. Man lese 5ten Abschnitt Seite 44 und 6ten Abschnitt § 4.

§ 1.

Von der Vorbereitung der Undezime.

Die Undezime eines Akkordes kann vorbereitet werden:

1) durch die Töne eines konsonirenden Dreiklangs; a. durch die Octave; b. durch die Terze; c. durch die Quinte.

2) Durch die Töne eines Septimenakkordes; a. durch die Septime; b. durch die Quinte.

3) Durch die Töne eines Nonenakkordes; a. durch die Septime; b. durch die Quinte.

4) Durch die Septime eines Undezimenakkordes, wovon § 3. in diesem Abschnitt geredet werden soll.

Anmerk. Sowohl durch die Terze oder den Grundton eines Septimenakkordes, als auch durch die None, Terze oder den Grundton eines Nonenakkordes kann eine Undezime, wegen verbotener Fortschreitungen, welche dem Gehöre zuwider sind, nicht vorbereitet werden.

Da der Undezimenakkord noch außer der Undezime, welche von den meisten Tonlehrern als eine bloße Quarte vom Grundton aus, betrachtet wird, noch die dissonirenden Töne: None und Septime hat, so muß bemerkt werden, daß er mit diesen Dissonanzen größtentheils ohne Terze ausgeübt, und wenn die Undezime

a. 1) durch die Octave eines Dreiklangs vorbereitet wird, daß die Dissonanzen None und Septime frei eintreten.

Die Vorbereitung der Undezime durch die Octave findet statt, indem sie am Orte bleibt, während der Baß des Dreiklangs eine Quinte, und die Terze und Quinte eine Sekunde steigt. Durch dieß Verfahren wird die Octave zur Undezime, die Quinte zur None und die Terze zur Septime. Ist der Satz fünfstimmig, wie Tab. 45. Fig. 1. a. in der harten, und Fig. 2. in der weichen Tonart, so muß die Terze des vorbereitenden Akkordes verdoppelt sein, und eine Tonstufe abwärts gehen, um die Quinte des Undezimenakkordes zu ergreifen.

Vierstimmig darf, wenn der Undezimenakkord ohne Quinte, Septime oder None ausgeübt werden soll, eine der drei Mittelstimmen in Fig. 1. und 2. wegbleiben, und soll er mit Verdoppelung seines Grundtons ausgeübt

werden, so muß die Quinte des vorbereitenden Dreiklangs am Orte bleiben, um zur Octave zu werden. Der Akkord mag, wie in Fig. 3. mit, oder wie in Fig. 4. ohne Septime ausgeübt werden, gleichviel.

Will man sich der Umkehrungen des Undezimenakkordes bedienen, der Akkord mag mit mehr oder weniger Dissonanzen ausgeübt werden, so bleibt die Stimmenführung ganz gleich, nur muß erinnert werden, daß bei der letzten Umkehrung die Undezime in der Baßstimme durch den ursprünglichen Grundton des vorhergehenden Dreiklangs vorbereitet werden muß. M. s. Fig. 1. a. den Akkord in seiner wahren Gestalt und vergleiche damit die erste Umkehrung b., die zweite c., die dritte d., und die vierte e. Da im vierstimmigen Satz beim Gebrauch des Undezimenakkordes größtentheils die None weggelassen wird, so fällt in Fig. 1. a. die zweite Stimme von oben, bei b. und c. die obere Stimme, bei d. die Baßstimme, und endlich bei e. wieder die obere Stimme weg. Sowohl vier- als auch fünfstimmig wird dem Lernenden empfohlen, Fig. 1. nebst den Umkehrungen in alle nur mögliche Lagen zu versetzen, und Fig. 2. umzukehren und zu versetzen. Da bei den Umkehrungen des Undezimenakkordes, er mag wie in Fig. 3. Tab. 45. ohne Quinte und None, oder wie in Fig. 4. ohne Septime und None ausgeübt, die Stimmen ebenso geführt werden, als es statt findet bei dessen Gebrauch in seiner wahren Gestalt, so ist nicht nöthig, hierüber besonders noch etwas zu sagen. Man vergleiche Fig. 3. und 4. b. und c. mit a., und versetze sämmtliche obere Stimmen in mehrere Lagen.

Wenn der Undezimenakkord mit irgend einer Dissonanz außer der Undezime, es sei Septime oder None, ausgeübt wird, so dürfte er angewendet werden:

1) auf der Dominante der harten und weichen Tonart, wie in Fig. 1. und 2. Tab. 45.; und wenn man sich der leiterfremden Töne bedienen will, auch mit

übermäßiger Undezime, in Begleitung der Terze und Septime, ohne None, wie in Fig. 5. und 6. Tab. 45., in welchem Falle die Octave des vorbereitenden Akkordes zweimal verdoppelt sein, und in der einen Stimme abwärts gehen muß, um die Terze des Undezimenakkordes zu ergreifen.

2) Dürfte der Akkord angewendet werden: auf der ersten Tonstufe nur in seiner wahren Gestalt. Man sehe Tab. 46. Fig. 1. in der harten, und Fig. 2. in der weichen Tonart.

3) Auf der zweiten Tonstufe beider Tonarten, entweder in der harten mit allen Dissonanzen, wie in Fig. 3., und in der weichen ohne None, wie in Fig. 4. und 5. Tab. 46. in allen Gestalten, oder mit None, ohne Quinte, verbotener Quinten wegen nur in seiner wahren Gestalt, wie in Fig. 6.

4) Mit verminderter Septime, auf der erhöhten siebenten Tonstufe der weichen Tonart ohne None, in allen Gestalten. M. s. Fig. 7. Und ohne alle Dissonanzen, außer der Undezime kann der Akkord endlich

5) auf der ersten, zweiten, dritten, fünften und sechsten Tonstufe der harten Tonart angewendet werden. M. s. Tab. 46. Fig. 8. Takt 1. bis 5.

Auf der siebenten Tonstufe würde der freie Eintritt der verminderten Quinte, und auf der vierten die Vorbereitung der Undezime durch die Octave des verminderten Dreiklangs sowohl, als auch die Verdoppelung des Grundtons, beim Undezimenakkorde, weil er als eine ursprüngliche verminderte Quinte erscheint, dem Gehöre zuwider sein. Man lese § 2. dieses Abschnittes und übe die Vorbereitung der Undezime durch die Octave in Menuet 59. und 60. Tab. 46. und den Gebrauch der übermäßigen Undezime in Begleitung der Terze in Menuet 61. Tab. 47. und zwar in zerstreuter Harmonie.

Wenn man Undezime und None gleichzeitig vorbereiten will, so muß die Undezime

b. durch die Terze eines Dreiklangs vorbereitet werden. Dieses geschieht, indem Undezime und None am Orte bleiben, während der Baß des Dreiklangs eine Sekunde fällt, um den Grundton, und die Quinte eine steigt, um die Septime des Undezimenakkordes zu ergreifen. Durch dieß Verfahren wird die Octave zur None, die Terze zur Undezime, und die Quinte zur Septime.

Ist der Satz fünfstimmig, wie Tab. 47. Fig. 1. in der harten, und Fig. 2. in der weichen Tonart, so muß die Terze des Dreiklangs verdoppelt werden und in einer Stimme eine Tonstufe steigen, um die Quinte des Undezimenakkordes zu ergreifen.

Vierstimmig dürfte entweder die zweite oder dritte Stimme von unten wegfallen, oder, wenn der Akkord mit Verdoppelung seines Grundtons ausgeübt werden soll, in Begleitung der Septime die Terze des vorbereitenden Akkordes verdoppelt sein, und in einer Stimme eine Quarte abwärts gehen, um die Octave des Undezimenakkordes zu ergreifen. M. s. Tab. 47. Fig. 3.

Soll der Akkord ohne None und Septime ausgeübt werden, so dürfte die Terze des vorbereitenden Dreiklangs nur eine Sekunde steigen, um zur Quinte, und die Quinte eine Terze, um zur Octave des Undezimenakkordes zu werden. M. s. Fig. 4. Tab. 47.

Will man sich in diesem Falle der Umkehrungen des Undezimenakkordes bedienen, so dürfte als Regel angenommen werden, bei dem vorbereitenden Dreiklange, sobald der Satz fünfstimmig ist, wie in Fig. 1. a. Tab. 47. Octave und Terze, und wenn der Satz vierstimmig ist, wie in Fig. 3. und 4. nur die Terze zu verdoppeln. — Die Stimmen werden übrigens bei den Umkehrungen eben so geführt, als bei der Anwendung des Akkordes in seiner wahren Gestalt.

Man sehe Fig. 1. und vergleiche damit die erste Umkehrung bei b., die zweite bei c., die dritte bei d. und die vierte bei e. Ferner sehe man Fig. 3. und 4. Tab. 47. und vergleiche damit die erste Umkehrung bei b. und die zweite bei c. Es bedarf nur noch der Erinnerung, daß, sobald die Undezime in der Baßstimme angewendet wird, der vorbereitende Dreiklang in erster Umkehrung dem Undezimenakkorde vorausgehen muß, damit die Vorbereitung der Undezime in der Baßstimme durch die ursprüngliche Terze des Akkordes statt finden kann. M. s. Fig. 1. e. und Fig. 3. und 4. c. und vergleiche mit a. genannter Figuren.

Angewendet werden darf der Akkord:

1) auf den Dominanten beider Tonarten, wie Tab. 47. in Fig. 1. bis 4. angegeben worden ist, und

2) wenn man sich der einer Tonart fremden Töne bedient, mit übermäßiger Undezime, in Begleitung der Terze ohne None, in seiner wahren Gestalt, in welchem Falle die Terze des vorbereitenden Dreiklangs verdoppelt sein, und in einer Stimme eine Sekunde abwärts gehen muß, um die Terze des Undezimenakkordes zu ergreifen. M. s. Tab. 47. Fig. 5. in der harten, und Fig. 6. in der weichen Tonart.

3) Nur in der harten Tonart mit übermäßiger None und Undezime, in Begleitung der Septime. Fig. 7. Tab. 47.

4) Auf der zweiten Tonstufe der harten und weichen Tonart. M. s. Fig. 8. in der harten, und Fig. 9. und 10. in der weichen Tonart.

5) Auf der erhöhten siebenten Stufe der weichen Tonart mit verminderter Septime ohne None in allen Gestalten. Fig. 11. Tab. 47. Die Vorbereitung der Undezime durch die Terze ist zu üben in Menuet 62. und 63. Tab. 48.

Will man Septime, None und Undezime gleichzeitig vorbereiten, so muß die Undezime

c. durch die Quinte eines Dreiklangs vorbereitet sein. Dieß findet statt, wenn Octave, Terze und Quinte des Dreiklangs am Orte bleiben, indem der Baß eine Tonstufe steigt. Ist der Satz fünfstimmig, wie Tab. 48. Fig. 1. in der harten, und Fig. 2. in der weichen Tonart, so muß die Octave verdoppelt sein, und in der einen Stimme eine Terze abwärts gehen, um die Quinte des Undezimenakkordes zu ergreifen. Durch dieß Verfahren wird die Octave zur Septime, die Terze zur None und die Quinte zur Undezime.

Vierstimmig darf, wenn der Akkord ohne None und Quinte, mit der Septime und Verdoppelung seines Grundtons angewendet werden soll, wie in Fig. 3. Tab. 48. nur die Terze des vorbereitenden Dreiklangs eine Tonstufe fallen, um die Octave des Undezimenakkordes zu ergreifen, indem der Baß eine Tonstufe aufwärts geht, die Quinte und Octave am Orte bleiben. Soll der Akkord ohne Dissonanzen außer der Undezime ausgeübt werden, so muß die Octave des vorbereitenden Dreiklangs, indem die Quinte am Orte bleibt, die Terze eine Sekunde abwärts, der Baß eine aufwärts geht, eine Terze fallen, um die Quinte des Undezimenakkordes zu ergreifen. M. s. Fig. 4. Tab. 48. und vergleiche mit Fig. 3.

Will man sich der Umkehrungen bedienen, so bleibt bei der ersten Umkehrung die Vorbereitung der Dissonanzen sich gleich, indem nur der Baß eine Terze abwärts geht, um die ursprüngliche Quinte, und die Octave in einer Stimme eine Stufe aufwärts geht, um den ursprünglichen Grundton des Undezimenakkordes zu ergreifen. Man sehe Fig. 1. c. und vergleiche mit a.

Bei der zweiten Umkehrung muß die Septime des Undezimenakkordes, in der Baßstimme, durch den Grundton des vorhergehenden Dreiklangs vorbereitet sein. Man sehe Fig. 1. b. Tab. 48. Und bei der dritten muß der vorbereitende Dreiklang in der ersten Umkehrung dem Undezimen-

Akkorde vorangehen, weil durch die Terze in der Baßstimme die None des Undezimenakkordes vorbereitet werden muß. M. s. Fig. 1. d.

Und endlich bei der vierten Umkehrung muß der vorbereitende Dreiklang als Quartenakkord dem Undezimenakkorde vorangehen, weil durch dessen Quinte in der Baßstimme die Undezime vorbereitet werden muß. M. s. Fig. 1. e. Tab. 48.

Weil die Stimmen bei den Umkehrungen des Undezimenakkordes auch in diesem Falle nicht anders, als bei dessen Gebrauch in seiner wahren Gestalt geführt werden, so ist auch nicht nöthig, hierüber besonders zu reden, aber dem Lernenden zu empfehlen, Fig. 1. und 2. b. c. d. und e. Tab. 48. mit a.; ferner Fig. 3. und 4. mit 1. und 2. a. zu vergleichen, und die obern Stimmen derselben in alle mögliche Lagen zu versetzen.

Angewendet werden dürfte der Akkord, ohne Mehrdeutigkeiten zu veranlassen:

1) auf den Dominanten beider Tonarten, wie man Tab. 48. in Fig. 1. und 2. gesehen hat, und wenn man sich leiterfremder Töne bedienen will, auch in beiden Tonarten mit Terze, Septime und übermäßiger Undezime, in welchem Falle der vorbereitende Akkord dergestalt angewendet wird, welche, um Sprünge zu vermeiden, die bequemste ist. Fig. 5. in der harten, und Fig. 6. in der weichen Tonart.

2) Auf der zweiten Tonstufe der harten und weichen Tonart, Fig. 7. und 8. 9. und 10. Tab. 48. In letzterer ist zu merken, daß bei den durch b. c. d. bezeichneten Umkehrungen des Akkordes gewöhnlich wegen Schwierigkeit des Satzes die None wegbleibt.

Anmerkung. Zu Mehrdeutigkeiten würde aber eine Veranlassung sich vorfinden, wenn der Akkord ohne

Unterschied auf allen Tonstufen der einen oder andern Tonart angewendet werden sollte.

In Menuet 64. Tab. 49. ist die Vorbereitung der Undezime durch die Quinte eines Dreiklangs, und in deren Trio durch die ursprüngliche Quinte eines Sextenakkordes, welche verdoppelt sein muß, zu üben.

Wenn 2) die Undezime durch die Töne eines Septimenakkordes vorbereitet sein soll, so werden, die Undezime mag a. durch die Septime, oder b. durch die Quinte des Septimenakkordes vorbereitet sein, in beiden Fällen die andern Dissonanzen, als None und Septime, mit der Undezime gleichzeitig vorbereitet. Diese Vorbereitung der Undezime a. durch die Septime geschieht, indem Terze, Quinte und Septime des Akkordes am Orte bleiben, während der Baß eine Quarte steigt, und den Grundton des Undezimenakkordes ergreift. Durch dieß Verfahren wird die Terze zur Septime, die Quinte zur None und die Septime zur Undezime, folglich aus einer Dissonanz eine andere, aus welchem Grunde die Tonlehrer sagen: daß Dissonanzen nicht immer auflösen, sondern wieder zu Dissonanzen werden. Ist der Satz fünfstimmig, wie Tab. 49. in Fig. 1. in der harten, und Fig. 2. in der weichen Tonart, so muß der Grundton des Septimenakkordes verdoppelt werden, und am Orte bleiben, um die Quinte des Undezimenakkordes zu ergreifen. Und will man den Akkord ohne None, mit Verdoppelung seines Grundtons anwenden, so muß die Quinte des vorbereitenden Septimenakkordes eine Tonstufe abwärts gehen, um die Octave des Undezimenakkordes zu ergreifen, wie Fig. 3. in der harten, und Fig. 4. in der weichen Tonart.

Wenn die Undezime b. durch die Quinte eines Septimenakkordes vorbereitet wird, so muß beim Septimenakkorde der Grundton verdoppelt sein, wenn die Septime beim Undezimenakkorde angewendet werden soll. Diese

Vorbereitung geschieht, indem der Baß eine Sekunde steigt, und die Septime eine fällt, während die Octave, Terze und Quinte des Septimenakkordes am Orte bleibt, wie Fig. 5. in der harten, und Fig. 6. in der weichen Tonart.

Da in beiden Fällen, die Undezime mag entweder durch die Septime oder Quinte eines Septimenakkordes vorbereitet sein, bei den Umkehrungen die Stimmen so geführt werden, als beim Gebrauch des Akkordes in der wahren Gestalt, so ist nur nöthig zu bemerken, daß im ersten Falle, bei der ersten Umkehrung, der ursprüngliche Grundton am Orte bleibt, um zur ursprünglichen Quinte des Undezimenakkordes zu werden. Fig. 1. und 2. Tab. 49. b. Bei der zweiten Umkehrung muß der Septimenakkord dem Undezimenakkord in der ersten Umkehrung voran gehen, weil durch dessen ursprüngliche Terze in der Baßstimme die Septime des Undezimenakkordes vorbereitet werden muß. Fig. 1. und 2. c.

Bei der dritten Umkehrung muß der Septimenakkord dem Undezimenakkorde in zweiter Umkehrung voran gehen, damit die None durch dessen ursprüngliche Quinte in der Baßstimme vorbereitet wird; Fig. 1. und 2. d. Und endlich bei der vierten muß die Septime in der Baßstimme stehen, um damit die Undezime des folgenden Akkordes vorzubereiten. Fig. 1. und 2. e. Tab. 49.

Ebenso würde es sich verhalten, wenn der Undezimenakkord ohne None ausgeübt wird; wenn man sich davon überzeugen will, so kehre man Fig. 3. und 4. um. Im zweiten Falle aber würde bei der ersten Umkehrung des Undezimenakkordes der Septimenakkord dem Undezimenakkorde in letzter Umkehrung vorangehen, bei der zweiten in seiner wahren Gestalt, bei der dritten Umkehrung in erster, und bei der vierten Umkehrung in zweiter. Will man sich dies versinnlichen, so verfahre man mit Fig. 5. und 6. Tab. 49. ebenso, wie mit Fig. 3. und 4.

Angewendet werden darf der Akkord, wenn die Undezime a. durch die Septime vorbereitet ist, auf allen Tonstufen. M. s. Tab. 49. Fig. 7. ist der Akkord ohne Terze mit Grundton, Quinte, Septime, None und Undezime, in Fig. 8. mit Grundton, Quinte, Octave, None und Undezime, und in Fig. 9. Tab. 49. mit Grundton, Quinte, Octave und Undezime angewendet. — Wenn man einen dieser Sätze in die weiche Tonart übertragen will, so darf nur am Schluß die Terze des Dominanten-Undezimenakkordes erhöht werden. Auch darf der Akkord, wenn man sich der, einer Tonart fremden Töne bedienen will, mit übermäßiger Quinte auf die Art angewendet werden. Man sehe Fig. 10., und mit übermäßiger None, wie in Fig. 11. Tab. 49. Mit verminderter Quinte würde der Akkord nur ohne None und in der Gestalt angewendet werden können, wodurch die Sprünge in den Stimmen am meisten vermieden werden. M. s. Fig. 12., so auch mit verminderter Septime Fig. 15. Welche Stimme im vierstimmigen Satze wegbleiben darf, wenn man beabsichtigt, den einen oder andern Ton des Akkordes wegzulassen, bedarf keiner Erörterung.

Wenn die Undezime b. durch die Quinte eines Septimenakkordes vorbereitet wird, so dürfte der Akkord, ohne Mehrdeutigkeit zu veranlassen, nur angewendet werden:

1) auf den Dominanten beider Tonarten, wie Tab. 49. in Fig. 5. und 6. angegeben wurde.

2) Mit übermäßiger None und Septime, auf der sechsten Stufe der weichen Tonart in seiner wahren Gestalt. Fig. 14. Tab. 49.

3) Auf der zweiten Tonstufe der weichen Tonart, wie in Fig. 13. Tab. 49. In welchem Falle der Akkord in derjenigen Gestalt angewendet wird, welche zu Sprüngen in den Stimmen keine Veranlassung giebt. Wollte man ihn auf anderen Tonstufen anwenden, so würde die Harmonie zu Mehrdeutigkeiten Veranlassung geben, weil

man die ursprüngliche Quinte für eine Septime, so wie die ursprüngliche Septime für eine None halten würde. Die Vorbereitung der Undezime durch die Septime ist zu üben in Menuet 65. und 66. Tab. 50. Und durch die Quinte in Menuet 67. Tab. 50. und Menuet 68. Tab. 51.

Wenn 3) a. die Undezime durch die Septime eines Nonenakkordes vorbereitet sein soll, so bleibt Terze, Quinte und Septime des Nonenakkordes am Orte, indem der Baß eine Quarte steigt, um den Grundton, und die None eine Sekunde fällt, um die Quinte des Undezimenakkordes zu ergreifen. Weil durch dieß Verfahren die Terze zur Septime, die Quinte zur None und die Septime zur Undezime wird, (man sehe Tab. 51. Fig. 1. in der harten, und Fig. 2. in der weichen Tonart), so sind alle, in dem Undezimenakkorde vorhandenen Dissonanzen gleichzeitig vorbereitet.

Will man den Undezimenakkord ohne None ausüben, so muß die None einen Ton abwärts gehen, indem die andern Töne am Orte bleiben, um verbotene Quinten zu vermeiden, welche zum Vorschein kommen würden, wenn Quinte und None des vorbereitenden Nonenakkordes gleichzeitig eine Sekunde abwärts gingen. Man sehe Fig. 3. in der harten, und Fig. 4. in der weichen Tonart, und vergleiche mit Fig. 1. und 2. Tab. 51.

Wenn die Undezime b. durch die Quinte eines Nonenakkordes vorbereitet wird, so muß Terze und Quinte am Orte bleiben, indem Septime und None eine Sekunde fällt und der Baß eine steigt. Durch dieß Verfahren wird die Terze zur None, die Quinte zur Undezime, die Septime, indem sie fällt, zur Quinte, und die None zur Septime. Man sehe Fig. 5. in der harten, und Fig. 6. in der weichen Tonart.

Angewendet werden darf der Akkord, wenn die Undezime a. durch die Septime eines Nonenakkordes vorbereitet ist, und wenn dessen Töne der Tonart angehören, ohne

durch Versetzungszeichen erhöht zu sein, außer den Dominanten beider Tonarten auf allen Tonstufen derselben, die None des vorbereitenden Akkordes mag am Orte bleiben, bis der Baß fortschreitet, wie in Fig 9. Tab. 5., oder auflösen, indem der Baß am Orte bleibt, wie in Fig. 10., ist gleichviel. Wenn man den Satz vierstimmig ausüben will, so dürfte es am zweckmäßigsten sein, die Stimme wegzulassen, durch welche die Quinte des Nonenakkordes angegeben wird.

Wenn die Undezime b. durch die Quinte eines Nonenakkordes vorbereitet ist, so darf der Akkord angewendet werden nur auf den Dominanten beider Tonarten, wie man Fig. 5. und 6. gesehen hat. Auch findet dessen Ausübung nur selten statt, indem die Tonsetzer lieber statt durch die Quinte eines Nonenakkordes, durch die eines Septimenakkordes die Undezime vorbereiten, und die Harmonie bei Fig. 5. und 6. lieber so anwenden, wie bei Fig. 7. und 8.

Will man wissen, wie es sich mit den Umkehrungen des Undezimenakkordes verhält, wenn die Undezime entweder, wie in Fig. 1. 2. 3. und 4. Tab. 51., durch die Septime, oder, wie in Fig. 5. und 6., durch die Quinte eines Nonenakkordes vorbereitet wird, so setze man jede Stimme genannter Figuren in den Baß, und versetze die oberen in alle nur mögliche Lagen, alsdann wird man finden, in welcher Gestalt der Nonenakkord bei einer oder der andern Umkehrung in einem oder dem andern Falle dem Undezimenakkorde vorausgehen muß, wenn die Undezime in allen Stimmen vorbereitet, und der Akkord in allen Umkehrungen angewendet werden soll.

Zu üben ist die Vorbereitung der Undezime durch die Septime eines Nonenakkordes in Menuet 69. Tab. 51.

§. 2.

Von der Auflösung der Undezime.

Wenn die Undezime des Akkordes der Tonart angehört, sie mag vom Grundton aus groß, klein oder vermindert sein, so geht sie in den, der Tonart gehörigen Tönen eine Stufe abwärts, und ist sie der Tonart fremd, durch ein Kreuz erhöht, oder übermäßig, aufwärts. Im ersten Falle wird die Undezime, nach den Worten sämtlicher Tonlehrer, als ein Vorhalt der Terze, und im zweiten als ein Vorhalt der Quinte eines Dreiklangs oder Septimenakkordes betrachtet, und der Undezimenakkord im ersten Falle ohne Terze, und im zweiten ohne Quinte ausgeübt, weil die Undezime im ersten Falle zur Terze, und im zweiten Falle zur Quinte eines Dreiklangs oder Septimenakkordes wird.

Die Dissonanzen des Undezimenakkordes können sowohl nach einander als auch gleichzeitig aufgelöst werden.

Im ersteren Falle haben ältere Tonlehrer festgesetzt: a. daß die Undezime zuerst, und hierauf die None, sobald beide der Tonart angehören, in den der Tonart gehörigen Tönen eine Stufe abwärts geht, indem der Baß, die Quinte und die Septime des Akkordes am Orte bleiben. Tab. 47. Fig. 1. und 2.

Durch dieß Verfahren wird die Undezime zur Terze und die None zur Octave eines Septimenakkordes, dessen Auflösung hierauf regelrecht, gewöhnlich nach der ersten Art erfolgt.

Auch kann b. die None und Undezime gleichzeitig mit einander eine Tonstufe abwärts gehen, indem der Baß, Quinte und Septime am Orte bleiben. Nach der gleichzeitigen Auflösung der None und Undezime erfolgt alsdann die des Septimenakkordes. Tab. 48. Fig. 1. und 2.

Da man sich aber an die gegebene Regel, die Undezime vor der None, oder beide gleichzeitig aufzulösen, nicht bindet, und es dem Gehör nicht zuwider ist, wenn die None zuerst auflöst, so kann bei besondern Tonverbindungen die None zuerst, und hierauf die Undezime, sobald beide der Tonart nicht fremd oder übermäßig sind, eine Tonstufe abwärts gehen, indem der Baß, Quinte und Septime des Akkordes am Orte bleiben, deren Auflösung hierauf erfolgen muß, sobald das Gehör zur Ruhe gebracht werden soll. Tab. 45. Fig. 1. und 2.

Wenn der Akkord nur mit None und Undezime ausgeübt würde, so dürfen nur beide, entweder a. gleichzeitig oder b. nach einander in den der Tonart angehörigen Tönen eine Tonstufe abwärts gehen, indem die andern Töne des Akkordes am Orte bleiben.

Wird der Akkord mit Undezime und Septime ausgeübt, so muß die Undezime allein eine Tonstufe abwärts gehen, indem die andern am Orte bleiben, und hierauf als Terze des Septimenakkordes bei der Auflösung mit der Septime erst gleichzeitig fortschreiten. Tab. 47. Fig. 3.

Wenn der Akkord wie in Fig. 7. a. b. c. und d. Tab. 46. mit Quinte, Septime und Undezime ausgeübt wird, so darf bei dem Dominanten-Undezimenakkorde der harten Tonart, indem die Undezime eine kleine Sekunde abwärts geht, Quinte und Septime am Orte bleiben, der Grundton einen kleinen halben Ton aufwärts gehen, wie in Fig. 7. d. Takt 5.

Bei den Undezimenakkorden auf andern Tonstufen darf dies nicht angewendet werden, weil es dem Gehöre zuwider, wenn der Grundton nicht am Orte bleibt, bis die Undezime aufgelöst ist.

Wenn außer der Undezime weiter keine Dissonanzen im Akkorde vorhanden sind, so darf diese nur, sobald sie der Tonart angehört, eine Tonstufe abwärts gehen, indem die andern Töne des Akkordes am Orte bleiben. Tab. 47. Fig. 4.

Wenn alle drei Dissonanzen des Akkordes gleichzeitig aufgelöst werden sollen, so haben sämmtliche Tonlehrer festgesetzt, sobald sie der Tonart angehören, daß, indem None und Undezime eine Tonstufe fällt, die Septime, sie sei groß oder klein, eine Tonstufe steigen muß, weil durch deren Abwärtsgehen eine Folge von verbotenen Quinten entstehen würde. Durch dieß Verfahren wird die Septime und None zur Octave, und die Undezime zur Terze eines Dreiklangs. Tab. 46. Fig. 1. und 2.

Wenn der Undezimenakkord ohne None ausgeübt, und die Dissonanzen gleichzeitig aufgelöst werden sollen, so muß, indem die Undezime eine Tonstufe fällt, die Septime eine steigen, während die andern Töne am Orte bleiben.

Wenn die Dissonanzen gleichzeitig auflösen, so können nur die Undezimenakkorde angewendet werden, deren Töne der Tonart angehören. Sobald aber verminderte oder übermäßige Töne im Undezimenakkorde vorhanden, welche der Tonart fremd sind, so darf mit der Auflösung der Dissonanzen nicht nach Willkür, sondern wie folgt, verfahren werden.

Verminderte Töne können im Undezimenakkorde, sobald die Undezime vermindert ist, darin vorhanden sein, nämlich Quinte, Septime und Undezime. Ist aber die Undezime nicht vermindert, so kann, wenn der Akkord auf der zweiten Tonstufe der weichen Tonart ausgeübt wird, nur die Quinte vermindert sein.

Wenn die Quinte, Septime oder Undezime des Akkordes vermindert ist, so dürften nur die Dissonanzen des Akkordes nach einander aufgelöst werden, wie es bereits erörtert wurde. M. s. Tab. 46. Fig. 7.

Der Akkord wird in diesem Falle ohne None ausgeübt, und nach Auflösung der Undezime entweder nach der zweiten Art eines Septimenakkordes, oder nach Art eines Nonenakkordes ohne Grundton aufgelöst.

Ist nur die Quinte vermindert, so wird damit auf eine oder die andere Art verfahren. Tab. 48. Fig. 9. und 10.

Uebermäßige Töne können entweder nur zwei, nämlich None und Undezime in einem Akkorde vorhanden sein, indem mehre zu verbotenen Fortschreitungen Veranlassung geben würden, oder es darf in einem Undezimenakkorde nur ein dieser drei Töne, nämlich Quinte, None oder Undezime übermäßig sein.

Wenn die Undezime übermäßig ist, so wird der Akkord ohne Quinte ausgeübt, weil die Undezime als deren Vorhalt betrachtet wird. M. s. 18. Abschnitt § 4.

Wenn der Akkord ohne None ausgeübt wird, so geht die Undezime in den der Tonart angehörigen Tönen eine Stufe aufwärts, indem die andern Töne am Orte bleiben, und wird zur Quinte eines Septimenakkordes. Man sehe Fig. 5. und 6. Tab. 45.

Wenn die None des Undezimenakkordes übermäßig ist, so müssen alle drei Dissonanzen sich gleichzeitig fortbewegen; None und Septime muß eine Tonstufe steigen, indem die Undezime eine fällt. M. s. Tab. 49. Fig. 14.

Ist None und Undezime übermäßig, so wird Terze und Quinte des Akkordes weggelassen, weil erstere als ein Vorhalt der Terze, und letztere als ein Vorhalt der Quinte eines Septimenakkordes betrachtet wird. Beide gehen gleichzeitig eine Tonstufe aufwärts, indem der Grundton und die Septime des Akkordes am Orte bleibt, und hierauf nach der ersten Art eines Septimenakkordes aufgelöst wird. M. s. Tab. 47. Fig. 7.

Wenn endlich die Quinte übermäßig ist, so lösen alle vier Dissonanzen gleichzeitig auf. Die Quinte und Septime geht eine Tonstufe aufwärts, indem die None und Undezime eine abwärts geht. M. s. Tab. 49. in Fig. 10.

In Menuet 59. und 60. Tab. 46., Menuet 61. Tab. 47., Menuet 62. und 63. Tab. 48. ist der Akkord

ohne None anzuwenden, und die Undezime vor der Septime aufzulösen. In Menuet 64. Tab. 49. und Menuet 66. Tab. 50. ist None und Undezime vor der Septime aufzulösen. In Menuet 65. und dem Trio der Menuet 66. Tab. 50. sind alle drei Dissonanzen, Septime, None und Undezime gleichzeitig aufzulösen.

§. 3.

Aufeinanderfolge der Undezimenakkorde.

Undezimenakkorde können einmal auf einander erfolgen, indem der Baß von Note zu Note um eine Quinte steigt und Quarte fällt; zum andern Male, indem der Baß von Note zu Note um eine Quarte steigt und Quinte fällt.

Im ersten Falle muß die Undezime durch die Octave vorbereitet sein, und der Akkord ohne Dissonanzen ausgeübt, und nur auf der ersten, zweiten, dritten, fünften und sechsten Stufe der harten Tonart angewendet werden, wie § 1. in diesem Abschnitt angegeben wurde. Man sehe Tab. 46. Fig. 8. Denn wollte man den Akkord mit Septime und Undezime, oder None und Undezime anwenden, wie Fig. 1. Tab. 52. in der harten, und Fig. 2. in der weichen Tonart, so dürfte wohl statt finden, daß der Baß einmal um eine Quinte steigt; hierauf würde er aber wieder eine Quinte fallen müssen, weil, wenn man mit dem Baß fortwährend um eine Quinte steigen oder Quarte fallen wollte, die Dissonanzen, Septime und None, nicht regelrecht aufgelöst, und deren Fortschreitung dem Gehöre zuwider sein würde.

Im zweiten Falle, wenn der Baß eine Quarte steigt und Quinte fällt, kann der Akkord auf allen Tonstufen sowohl mit None und Undezime, als auch mit allen Dissonanzen ausgeübt werden. Wenn er mit Septime und

Undezime ausgeübt wird, so wird durch die Septime, indem sie am Orte bleibt, während der Baß eine Quinte fällt oder Quarte steigt, allemal die Undezime des folgenden Akkordes vorbereitet. M. s. Fig. 3. Tab. 52.

Und wenn der Akkord mit allen Dissonanzen ausgeübt wird, so wird durch die Septime die Undezime, und durch die Quinte die None des folgenden Akkordes vorbereitet, indem sie am Orte bleibt, während der Baß eine Quinte fällt oder Quarte steigt. M. s. Fig. 4. Tab. 52.

Wenn, indem Quinte und Septime am Orte bleibt, der Baß eine Quarte steigt oder Quinte fällt, die Undezime nur einen halben Ton, und die None einen ganzen fortwährend abwärts geht, so können, indem man sich dabei der einer Tonart fremden Töne bedient, die Dominanten-Undezimenakkorde aller Tonarten auf einander erfolgen. Man betrachte die Folge von Undezimenakkorden in Fig. 10. Tab. 52. ohne None, und in Fig. 11. mit allen Dissonanzen.

Im ersten Falle, wenn der Akkord nur mit Septime und Undezime ausgeübt wird, so muß die Undezime abwärts gehen, indem die andern Töne des Akkordes am Orte bleiben, wie Fig. 3. in der harten, und Fig. 5. in der weichen Tonart, und Fig. 10. in allen Tonarten, und im zweiten Falle, wenn der Akkord mit allen Dissonanzen ausgeübt wird, Undezime und None, wie Fig. 4. in der harten, und Fig. 6. in der weichen, Fig. 11. in allen Tonarten.

Man kann bei zwei Undezimenakkorden den einen mit Septime und Undezime, und den andern mit allen Dissonanzen erfolgen lassen, wie in Fig. 7. Tab. 52., oder die Akkorde in umgekehrter Folge anwenden, wie in Fig. 8.

Will man Undezimenakkorde mit Nonenakkorden verbinden, so kann man auf einen Undezimenakkord einen Nonenakkord, oder auf einen Nonenakkord einen Undezimenakkord erfolgen lassen. Der Baß kann einmal eine Quarte

steigen und Quinte fallen u. s. w., zum andern Male eine Quarte fallen und Sekunde steigen u. s. w.

Im ersten Falle, der Undezimenakkord mag mit Septime, wie Fig. 10. Tab. 51., oder mit allen seinen Dissonanzen, Fig. 9. Tab. 51., ausgeübt werden, gleichviel, so muß Undezime und None auflösen, indem der Baß am Orte bleibt.

Im zweiten Falle, wenn der Baß eine Quarte fällt und Sekunde steigt, müssen beide Akkorde, außer der None und Undezime, ohne alle Dissonanzen ausgeübt werden. Auch muß die None und Undezime in ein und derselben Stimme folgen und auflösen, indem der Baß am Orte bleibt. Tab. 52. Fig. 9.

Wie man Undezimenakkorde und Septimenakkorde harmonisch verbindet, nämlich auf einen Undezimen- einen Septimenakkord, und auf diesen wieder einen Undezimenakkord erfolgen läßt, ist in dem vorhergehenden § gezeigt worden, und ersieht man in Fig. 7. 8. und 9. Tab. 49.

Wenn man endlich Dreiklänge mit Undezimenakkorden verbinden will, so müssen die, im Undezimenakkorde vorhandenen Dissonanzen sämmtlich aufgelöst werden, worüber besonders zu reden, nicht mehr nöthig ist.

Die Aufeinanderfolge der Undezimenakkorde, wenn der Baß eine Quarte steigt und Quinte fällt, ist zu üben in Menuet 70. Tab. 52., und die der Undezimen- und Nonenakkorde, indem der Baß in Quarten fällt und Sekunden steigt, in deren Trio. Die der Dominanten-Undezimenakkorde ist zu üben in Menuet 71. Tab. 53.

§ 4.

Freie Behandlung der Undezime.

Wenn die Undezime A. nicht vorbereitet werden soll, so müssen dem Undezimenakkorde folgende Harmonieen vorangehen:

1) Derjenige Dreiklang oder Septimenakkord, der mit dem Undezimenakkorde einen und denselben Grundton hat. Der Undezimenakkord kann in diesem Falle nicht nur auf den Dominanten beider Tonarten, wie Tab. 53. Fig. 1., sondern in verschiedenen Progressionen, auf allen Tonstufen theils mit, theils ohne andere Dissonanzen, außer der Undezime angewendet werden. Ohne alle Dissonanzen, wie in Fig. 2. Tab. 53., oder auch nur mit None und Undezime, wie in Fig. 3., würde beliebig, sobald dem Undezimenakkorde nur eine Dreiklangsharmonie vorausgeht, von Note zu Note fortgeschritten werden können; sobald aber dem Undezimenakkorde ein Septimenakkord vorangeht, der Undezimenakkord mag, wie in Fig. 4. Tab. 53. nur mit Septime und Undezime, oder wie in Fig. 5. mit allen seinen Dissonanzen ausgeübt werden, so kann nur, weil das Gehör eine regelmäßige Auflösung der Septime verlangt, die Baßstimme in Quarten steigen und Quinten fallen.

Auch dürfte die Undezime des Akkordes, sobald ein Septimenakkord vorhergeht, übermäßig sein. Fig. 6. Tab. 53. in der harten, und Fig. 7. in der weichen Tonart. In der harten Tonart dürften auch beide, None und Undezime übermäßig sein. Fig. 8.

Zu üben ist diese Harmoniefolge in Menuet 72. Tab. 53.

2) Dürfte der Dreiklang vorangehen, dessen Grundton eine Quarte tiefer oder Quinte höher, als der des Undezimenakkordes ist.

Anmerkung. Als Septimen- oder Nonenakkord dürfte diese Harmonie aber dem Undezimenakkorde nicht vorangehen, weil in beiden Fällen durch die Septime die Undezime vorbereitet wäre.

Die andern Dissonanzen des Undezimenakkordes, als Septime und None, sind, wie man in Fig. 1. Tab. 54.

in der harten, und Fig. 2. in der weichen Tonart steht, vorbereitet; die Undezime aber nicht.

Wenn man beim Undezimenakkorde die Septime weglassen will, so würde es am zweckmäßigsten sein, den Dreiklang, welcher dem Undezimenakkorde vorhergeht, in erster Umkehrung anzuwenden. Fig. 3. Tab. 54.

Unter diesen Umständen kann der Undezimenakkord auf allen Tonstufen ausgeübt werden, er mag mit allen Dissonanzen, wie Tab. 54. in Fig. 4., oder ohne alle Dissonanzen, außer der Undezime, in Begleitung der Terze und Quinte, wie in Fig. 5. sein, gleichviel. Auch kann in Fig. 5., wenn man den Grundton in der zweiten Stimme von unten auf, verdoppelt, der Dreiklang vor dem Undezimenakkorde in erster Umkehrung stehn. — Mit übermäßiger Undezime, in Begleitung der Terze und Septime, dürfte er in beiden Tonarten auf der Dominante angewendet werden. M. s. Fig. 6. Tab. 54. in der harten, und Fig. 7. in der weichen Tonart. Nur muß in der weichen Tonart, weil das Gehör eine Auflösung der verminderten Quinte verlangt, die Terze des Dreiklangs auf der zweiten Stufe eine verminderte Quinte abwärts gehen, um die Terze des Dominanten-Undezimenakkordes zu ergreifen. Dagegen würde der Undezimenakkord mit übermäßiger None und Undezime in Begleitung der Septime in der harten Tonart, wie in Fig. 8. Tab. 54. angewendet werden können. Wenn aber unter diesen Umständen der Undezimenakkord auf der erhöhten siebenten oder zweiten Tonstufe der weichen Tonart ausgeübt wird, so wird der, dem Undezimenakkorde vorhergehende sowohl, als auch der Undezimenakkord selbst, in der Gestalt angewendet, welche im vierstimmigen Satze für beide die bequemste ist. Man sehe den Akkord auf der siebenten Tonstufe in Fig. 9., und den auf der zweiten Stufe der weichen Tonart in Fig. 10. a. und b. Zu üben ist diese Harmoniefolge in Menuet 73. und 74. Tab. 54.

3) Kann dem Undezimenakkorde diejenige Dreiklangsharmonie vorangehen, deren Grundton eine Terze höher als der des Undezimenakkordes ist.

In diesem Falle wird die Terze des Dreiklangs, welcher dem Undezimenakkorde vorhergeht, verdoppelt, und der Akkord am häufigsten entweder ohne Dissonanzen, wie in Fig. 1. Tab. 55., oder mit Septime und Undezime ausgeübt, wie in Fig. 2. auf der erhöhten siebenten Stufe der weichen Tonart.

Anmerkung 1. Wenn der Akkord auf der Dominante der weichen Tonart ausgeübt wird, so muß der Grundton des Dreiklangs auf der siebenten Tonstufe erhöht sein, denn wollte man ihn nicht erhöhen, so würde die Auflösung der Undezime in eine große Terze einen Querstand verursachen; in eine kleine Terze, würde die ungewohnte Fortschreitung, weil man gewöhnt ist, den Leiteton bei einem Tonschluß zu haben, dem Gehöre zuwider sein.

Der Akkord kann, ohne Dissonanzen, auf allen Tonstufen, wie Tab. 55. in Fig. 1. angewendet werden.

Auch dürfte dessen Anwendung auf der erhöhten siebenten Tonstufe, wie in Fig. 2., mit übermäßiger Undezime auf der Dominante der harten Tonart, wie in Fig. 3., in der weichen Tonart, wie in Fig. 4., und mit übermäßiger None, Fig. 5., statt finden. Wollte man ihn auf der zweiten Tonstufe der weichen Tonart anwenden, so müßte die Undezime in eine kleine Terze auflösen, weil die große, wie in Fig. 6., einen Querstand verursacht. Man vergleiche Anmerkung 1. dieses §.

4) Kann dem Undezimenakkorde diejenige Dreiklangsharmonie vorangehen, deren Grundton eine Terze tiefer als der des Undezimenakkordes ist. In diesem Falle darf der Akkord ohne alle Dissonanzen auf allen Tonstufen

angewendet werden. Tab. 55. Fig. 7. Will man ihn in Begleitung der Septime anwenden, so darf nur statt der Octave des Undezimenakkordes Takt 1. 3. 5. 7. 9. 11. und 13. die Septime genommen werden.

Auch dürfte er in diesem Falle mit übermäßiger Undezime in Begleitung der Terze und Septime, in der harten Tonart, wie in Fig. 8. Tab. 55., und in der weichen, wie in Fig. 9. angewendet werden. Wollte man ihn aber auf der erhöhten siebenten, oder auf der zweiten Tonstufe der weichen Tonart anwenden, so würden in beiden Fällen Querstände zum Vorschein kommen. Zu üben ist Menuet 75. Harmonie Tab. 55. Fig. 1. bis 6., die in Fig. 7. bis 9. wird seltener angewendet.

Anmerkung 2. Wenn dem Undezimenakkorde 1) diejenige Dreiklangs- oder Septimenharmonie vorausgeht, deren Grundton mit dem des Undezimenakkordes auf einer und derselben Stufe ist, wie Tab. 53. in Fig. 1. bis 8., und 2) diejenige Harmonie, deren Grundton eine Quarte tiefer als der des Undezimenakkordes ist, wie Tab. 54. in Fig. 1. bis 10., so kann der Undezimenakkord, er mag mit mehr oder weniger Dissonanzen ausgeübt werden, sobald die Terze darin nicht vorhanden ist, wie in Fig. 5. Tab. 54., welche weg bleiben kann, in allen Umkehrungen, sowohl im vier- als auch fünfstimmigen Satze angewendet werden. Sobald aber 3) dem Undezimenakkorde diejenige Dreiklangsharmonie vorangeht, deren Grundton eine Terze höher als der des Undezimenakkordes ist, wie Tab. 55. in Fig. 1. bis 6., oder 4) diejenige Dreiklangsharmonie, deren Grundton eine Terze tiefer als der des Undezimenakkordes ist, wie Tab. 55. in Fig. 7. bis 9., wird der Undezimenakkord nur gewöhnlich in seiner wahren Gestalt, in einer oder der andern Umkehrung aber, entweder nur höchst selten oder gar nicht angewendet.

Wenn die Undezime B. nicht aufgelöst sein soll, so findet statt, daß sie einmal am Orte bleibt, indem die andern Töne des Akkordes fortschreiten; zum andern Male aber geht sie in den Tönen des Akkordes theils beliebig aufwärts, theils abwärts, wobei die andern Stimmen theils am Orte bleiben, und auch theils willkürlich fortschreiten können.

Im ersten Falle dürfte, indem die Undezime am Orte bleibt, einmal nur die Harmonieenfolgen in der harten Tonart, wie in Fig. 10. und 11., und in der weichen, wie in Fig. 12. Tab. 55. angewendet werden, oder der Grundton des Undezimenakkordes dürfte als eine durchgehende Note betrachtet werden, (man sehe 18ten Abschnitt § 1.) welches bei dem Dominanten-Undezimenakkorde beider Tonarten statt finden kann, wenn man beabsichtigt, den Tonschluß zu verzögern. Man sehe Tab. 55. in der harten Tonart Fig. 13., und in der weichen Fig. 14.

Man sieht demnach, daß folgende Harmonieen für Undezimenakkorde gehalten werden können; als: Tab. 31. Fig. 8. bis 12. das zweite und vierte Viertheil des ersten und zweiten Taktes.

Wenn zum andern Male die Undezime beliebig in den Tönen des Akkordes fortschreiten soll, so findet statt, daß sie

a. eine Septime abwärts geht, um die reine Quinte des Akkordes zu ergreifen. Wenn der Satz fünfstimmig eingerichtet ist, wie in Fig. 15. in der harten, und Fig. 16. Tab. 55. in der weichen Tonart, so darf die Undezime verdoppelt sein, und in einer Stimme regelrecht auflösen. Auf diese Art dürfen nur die Dominanten-Undezimenakkorde beider Tonarten behandelt werden. Ferner kann auch,

b. indem die andern Stimmen fortschreiten, die Undezime eine Terze abwärts gehen, um die Quinte des

folgenden Akkordes zu ergreifen. Der Undezimenakkord wird in diesem Falle ohne alle Dissonanzen, wie in Fig. 17. und 18. Tab. 55. ausgeübt. Wenn die Undezime, statt abwärts aufzulösen, während die andern Töne des Akkordes am Orte bleiben, vorher eine Tonstufe aufwärts, und dann erst abwärts nach dem Tone geht, in welchem die Auflösung hätte statt finden sollen, dürften auch nur die Dominanten-Undezimenakkorde beider Tonarten angewendet, und dieß Verfahren auch nur als eine Verzögerung der rechtmäßigen Auflösung betrachtet werden.

Zu üben ist in Menuet 76. Tab. 56. Harmoniefolge Fig. 10. bis 12. Tab. 55.

Vierzehnter Abschnitt.

Von der Behandlung der Terzdezimenakkorde.

§ 1.

Von der Vorbereitung der Terzdezime.

Der Terzdezimenakkord wird fünfstimmig größtentheils ohne Terze und Quinte, und vierstimmig ohne Terze, Quinte und None, oder ohne Quinte, None und Undezime ausgeübt. Man sehe fünften Abschnitt § 2. e. und sechsten Abschnitt § 5.

Die Terzdezime kann vorbereitet werden:

1) durch die Töne eines Dreiklangs; a. durch dessen Terze, b. durch dessen Quinte und c. durch dessen Octave;

2) durch die Töne eines Septimenakkordes; a durch die Terze, b. durch die Quinte und c. durch die Septime;

3) durch die Töne eines Nonenakkordes; a. durch die Septime und b. durch die None.

Durch andere Töne eines Septimen- oder Nonenakkordes würde die Vorbereitung der Terzdezime zu verbotenen Fortschreitungen Veranlassung geben.

Die Terzdezime wird größtentheils in Begleitung der Undezime angewendet, und weil in diesem Falle sie mit der Terzdezime vorbereitet sein muß, so wird die Terzdezime am häufigsten durch die Terze, weniger durch die Quinte, und nur wenn sie ohne Undezime angewendet wird, durch die Octave eines Dreiklangs vorbereitet.

A. Die Vorbereitung der Undezime durch die Octave, und die der Terzdezime durch die Terze eines Dreiklangs geschieht, indem der Baß eine Quinte steigt, oder Quarte fällt, während die Octave und Terze des Dreiklangs am Orte bleibt. Wenn der Akkord fünfstimmig, mit Septime und None ausgeübt werden soll, so muß die Quinte des vorbereitenden Dreiklangs verdoppelt sein, und in der einen Stimme einen Ton steigen, um die None, und in der andern einen Ton fallen, um die Septime zu ergreifen. Man sehe Tab. 56. Fig. 1. in der harten, und Fig. 2. in der weichen Tonart.

Die Umkehrungen des Terzdezimenakkordes, sobald er in Begleitung der None ausgeübt wird, wie Fig. 1. und 2., werden nur in höchst seltenen Fällen angewendet, und dürften nur mit Vorsicht gebraucht werden, wenn sie nicht dem Gehöre zuwider sein sollen. Dagegen ohne None, vierstimmig, in Begleitung der Septime und Undezime, werden die Umkehrungen des Terzdezimenakkordes angewendet.

Die Gestalten des einen oder andern Akkordes werden, wie man Tab. 56. in Fig. 3. a. b. c. d. in der harten, und Fig 4. a. b. c. d. in der weichen Tonart sieht, willkürlich gewählt, doch so, daß die Stimmen einen melodischen Fluß haben.

Wenn die Terzdezime durch die Terze eines Dreiklangs vorbereitet sein, und der Akkord nur in Begleitung der Septime, ohne Undezime ausgeübt werden soll, so muß die Octave des vorbereitenden Dreiklangs, indem der Baß eine Quinte steigt, eine Sekunde abwärts gehen, um die Terze des Terzdezimenakkordes zu ergreifen. Auch in diesem

Falle wird der Terzdezimenakkord, wie man Tab. 56. in Fig. 5. a. b. c. d. in der harten, und Fig. 6. a. b. c. d. in der weichen Tonart sieht, in allen Gestalten angewendet, und die des einen oder andern Akkordes willkürlich gewählt.

Wenn die Terzdezime in Begleitung der None oder Septime ausgeübt wird, so darf der Akkord angewendet werden:

1) auf den Dominanten beider Tonarten, wie es Tab. 56. von Fig. 1. bis 6. angegeben wurde. In der weichen Tonart auch mit erhöhter Septime, wie in Fig. 7.

2) Auf der ersten Stufe der harten Tonart, wie in Fig. 8. Tab. 56., und der weichen, wie in Fig. 9., in beiden mit großer Septime und den andern Dissonanzen.

3) Auf der erhöhten siebenten Tonstufe ohne None in allen Gestalten. Fig. 10. a. b. c. d.

Wenn die Terzdezime nur in Begleitung der Undezime ohne Septime und None ausgeübt wird, so darf der Akkord auf allen Tonstufen, außer der 7ten der harten und 2ten der weichen Tonart, angewendet werden. Es ist darüber schon § 8. des 9ten Abschnittes abgehandelt worden, und bedarf nur der Erwähnung, daß ein Quart-Sextenakkord, sobald er als ein dissonirender behandelt wird, nichts weiter, als ein Terzdezimenakkord, in Begleitung der Undezime, mithin diese Harmonie mehrdeutig ist, weil, wenn der Akkord umgekehrt wird, die erste Umkehrung die Gestalt eines Dreiklangs, und die zweite die eines Sextenakkordes hat. Die Mehrdeutigkeit hört aber auf, sobald die ursprüngliche Quarte und Sexte, oder Undezime und Terzdezime, welche ursprünglicher Grundton und Terze des Dreiklangs ist, eine Tonstufe abwärts geht. M. s. Tab. 56. Fig. 11. die wahre Gestalt des Akkordes, in Fig. 12. die erste, in Fig. 13. die zweite Umkehrung, Fig. 14. die Anwendung des Akkordes auf den verschiedenen Tonstufen in der wahren Gestalt, in Fig. 15. dessen Umkehrungen.

Man lese den folgenden § dieses Abschnittes, und übe die Vorbereitung der Terzdezime durch die Terze eines Dreiklangs mit der Undezime begleitet, in Menuet 77. Tab. 57.

B. Die Vorbereitung der Terzdezime in Begleitung der Undezime durch die Quinte eines Dreiklangs geschieht, indem Terze und Quinte am Orte bleiben, während der Baß eine Tonstufe abwärts geht. Wenn der Akkord in Begleitung der None ausgeübt wird, wie Tab. 57. Fig. 1. in der harten, und Fig. 2. in der weichen Tonart, so muß die Octave auch am Orte bleiben, um zur None zu werden, und kommt noch die Septime hinzu, wie in gedachten Figuren, so muß die Quinte des vorbereitenden Dreiklangs verdoppelt werden, und indem der Baß eine Tonstufe abwärts geht, in einer Stimme eine Tonstufe aufwärts gehen, um die Septime des Terzdezimenakkordes zu ergreifen. In Begleitung der None wird, weil diese durch die Octave vorbereitet, wie schon erörtert wurde, zu verbotenen Octaven Veranlassung giebt, der Akkord selten, und dessen Umkehrungen nicht angewendet, aber vierstimmig, in Begleitung der Septime und Undezime werden alle Gestalten des einen oder andern Akkordes willkürlich angewendet, wie in Fig. 3. Tab. 57. in der harten, und Fig. 4. in der weichen Tonart.

Wird die Terzdezime durch die Quinte eines Dreiklangs vorbereitet, und der Akkord nur mit Septime und Terzdezime ausgeübt, so muß die Terze des vorbereitenden Dreiklangs mit dem Baß eine Tonstufe abwärts gehen, um die Terze des Terzdezimenakkordes zu ergreifen, indem die Quinte in einer Stimme eine Sekunde steigt, und in der andern am Orte bleibt. Fig. 5. und 6. Tab. 57. Auch in diesem Falle werden beide Akkorde in allen Gestalten angewendet.

Wenn die Terzdezime in Begleitung der Septime oder None ausgeübt wird, so darf der Akkord angewendet werden:

1) auf den Dominanten beider Tonarten, wie in Fig. 1. und 2. Tab. 57. Die None und Undezime, oder auch nur letztere, kann in der harten Tonart übermäßig sein. Man sehe in Fig. 7. den Akkord mit übermäßiger Undezime und None, und in Fig. 8. mit übermäßiger Undezime. In der weichen Tonart kann die Septime erhöht sein, wenn die andern Töne des Akkordes es nicht sind. Fig. 9. Tab. 57.

2) Auf der ersten Tonstufe der harten und weichen Tonart mit großer Septime und allen seinen Dissonanzen. Man sehe Fig. 10. in der harten, und Fig. 11. in der weichen Tonart.

3) Auf der Untermediante der weichen Tonart mit übermäßiger None, wie in Fig. 12. Tab. 57.

4) Auf der erhöhten siebenten Stufe der weichen Tonart ohne None in allen Gestalten. Tab. 57. Fig. 13.

Ohne alle Dissonanzen, wie schon erörtert wurde, kann der Akkord auf allen Tonstufen, außer der siebenten in der harten, und zweiten in der weichen Tonart angewendet werden. Wie es mit der Vorbereitung der Terzdezime und Undezime zugeht, ist schon § 8 des neunten Abschnittes erörtert worden. M. s. Fig. 14. und 15. Tab. 57. und vergleiche selbige mit Fig. 9. Tab. 12. und Fig. 1. Tab. 13.

Zu üben ist in Menuet 78. Tab. 57. die Vorbereitung der Terzdezime durch die Quinte eines Dreiklangs.

C. Die Vorbereitung der Terzdezime durch die Octave geschieht, indem sie am Orte bleibt, während der Baß des vorbereitenden Dreiklangs eine Terze steigt. In diesem Falle wird, wie schon erwähnt wurde, der Terzdezimenakkord nur in Begleitung der Septime ausgeübt, weil der freie Eintritt der None und Undezime dem Gehöre zuwider sein würde. Die Quinte des vorbereitenden Dreiklangs muß in diesem Falle am Orte bleiben, um zur Terze zu werden, die Terze aber einen Ton abwärts

gehen, um die Septime des Terzdezimenakkordes zu ergreifen. Fig. 1. und 2. Tab. 58.

Wenn man den Akkord nicht in seiner wahren Gestalt, sondern in irgend einer Umkehrung anwenden will, so kann auch die Terze und Quinte am Orte bleiben, um den ursprünglichen Grundton und die Terze des Terzdezimenakkordes zu ergreifen, wie in Fig. 3. Tab. 58., in welchem Falle der Gebrauch häufiger statt findet, weil die Stimmen weniger springen, und deswegen die Tonfolge dem Gehöre angenehmer, als in Fig. 1. Tab. 58. ist.

Angewendet werden darf der Akkord nur auf den Dominanten beider Tonarten, wie in Fig. 1. bis 3., und auf der erhöhten siebenten Stufe der weichen Tonart, wie in Fig. 4. a. Tab. 58.

Wiewohl der Akkord auf den Dominanten beider Tonarten in allen Gestalten angewendet, und in Fig. 1. 2. und 3. jede Stimme im Baß versetzt werden kann, so findet sie doch nur selten statt; wenn aber der Terzdezimenakkord auf der erhöhten siebenten Stufe der weichen Tonart ausgeübt wird, so wird dessen Anwendung in allen Umkehrungen sehr häufig benutzt, wie in Fig. 4. b. und c. Tab. 58.

Zu üben ist in Menuet 79. Tab. 58. die Vorbereitung der Terzdezime durch die Terze eines Dreiklangs.

Wenn die Terzdezime

2) durch die Töne eines Septimenakkordes vorbereitet werden soll, so geschieht die Vorbereitung

a. durch die Terze, indem sie am Orte bleibt, während der Baß eine Quinte steigt, die Quinte und Septime eine Sekunde fällt.

Will man in diesem Falle den Terzdezimenakkord in Begleitung der Undezime anwenden, so muß der Grundton des Septimenakkordes verdoppelt sein und am Orte bleiben, um zur Undezime zu werden. M. s. Tab. 58. Fig. 5. in der harten, und Fig. 6. in der weichen Tonart,

und wenn man ihn ohne Septime anwenden will, so muß die zweite Stimme von oben weggelassen werden. Ohne None dürfte die Anwendung nicht statt finden, weil die Septime, indem sie eine Tonstufe fällt, zur None werden muß und nicht wegbleiben darf, wenn die Terzdezime durch die Töne eines Septimenakkordes vorbereitet werden soll.

Die Vorbereitung der Terzdezime

b. durch die Quinte eines Septimenakkordes geschieht, indem der Baß und die Septime eine Tonstufe fällt, Terze und Quinte am Orte bleibt, um zur Undezime und Terzdezime zu werden. Will man den Akkord in Begleitung der None anwenden, wie Fig. 7. in der harten, und Fig. 8. Tab. 58. in der weichen Tonart, so muß durch eine fünfte Stimme der Grundton des Septimenakkordes verdoppelt sein, und am Orte bleiben, um zur None zu werden. Ohne None dürfte die zweite Stimme von unten wegfallen. Wenn die Terzdezime

c. durch die Septime eines Akkordes vorbereitet werden soll, so muß, wenn der Akkord mit allen seinen Dissonanzen ausgeübt wird, der Grundton des Septimenakkordes verdoppelt sein. Die Vorbereitung geschieht, indem der Baß einen Ton steigt, und alle andern Töne des Akkordes am Orte bleiben. Man sehe Fig. 9. in der harten, und Fig. 10. in der weichen Tonart.

Wenn die Terzdezime

a. durch die Terze, oder b. durch die Quinte eines Septimenakkordes vorbereitet ist, so darf der Akkord nur auf den Dominanten beider Tonarten, wie in gedachten Figuren angewendet werden. Ist sie aber durch die Septime vorbereitet, noch auf der ersten und sechsten Tonstufe der harten und weichen Tonart, wie Fig. 11. a. b. c. d.

Wenn die Terzdezime

a. durch die Terze, b. durch die Quinte, c. durch die Septime eines Septimenakkordes vorbereitet wird, so findet die Anwendung des Terzdezimenakkordes nur in

der wahren Gestalt, aber in den Umkehrungen selten oder gar nicht statt.

Zu üben ist in Menuet 80. Tab. 58. die Vorbereitung der Terzdezime durch die Terze eines Septimenakkordes. In Menuet 81. Tab. 59. die Vorbereitung der Terzdezime durch die Quinte eines Septimenakkordes, und in deren Trio durch die Septime eines Septimenakkordes.

Soll 3) die Terzdezime durch die Töne eines Nonenakkordes vorbereitet werden, so geschieht die Vorbereitung

a. durch die Septime, indem der Baß eine Sekunde steigt, die None eine fällt, Terze, Quinte und Septime aber am Orte bleiben. M. s. Tab. 59. Fig. 1. in der harten, und Fig. 2. in der weichen Tonart. Soll

b. die Terzdezime durch die None eines Nonenakkordes vorbereitet sein, so bleiben alle Töne am Orte, indem der Grundton eine Quarte steigt. M. s. Fig. 3. Tab. 59. in der harten, und Fig. 4. in der weichen Tonart.

Im ersten Falle dürfte der Akkord nur auf den Dominanten beider Tonarten, wie in Fig. 1. und 2., angewendet werden, und wenn er ohne None ausgeübt werden soll, die zweite Stimme in gedachten Figuren von unten weggelassen werden. Im zweiten Falle aber, wenn die Terzdezime durch die None vorbereitet ist, und die Töne des Akkordes der Tonart angehören, auf allen Tonstufen. Die Anwendung darf statt finden theils mit mehr oder weniger Dissonanzen. M. s. Tab. 59. in Fig. 5. und 6. mit allen Dissonanzen, in Fig. 7. ohne None. Tab. 59. in Fig. 8. ohne None und Undezime. Tab. 42. in Fig. 2. ohne None und Septime, und endlich Tab. 42. in Fig. 3. ohne alle Dissonanzen, außer der Terzdezime.

Die Terzdezime mag durch die Septime oder None eines Akkordes vorbereitet sein, so wird der Akkord in beiden Fällen, und zwar im ersten gar nicht, und im zweiten nur selten anders, als in seiner wahren Gestalt angewendet.

Anmerkung. Man wird finden, daß die None, indem sie, statt aufzulösen, am Orte bleibt, wie in Fig. 2. und 3. Tab. 42., während der Baß eine Quarte steigt oder Quinte fällt, nicht zur Consonanz, sondern wieder zur Dissonanz, und zwar zur Terzdezime wird.

Zu üben ist in Menuet 82. Tab. 60. die Vorbereitung der Terzdezime durch die Septime eines Nonenakkordes, und in Menuet 83. durch die None.

§ 2.

Von der Auflösung des Terzdezimenakkordes.

Die Terzdezime geht in den der Tonart angehörigen Tönen sowohl eine Sekunde abwärts als auch aufwärts, wie es die Umstände erfordern. Da der Terzdezimenakkord mit vier Dissonanzen, nämlich mit Septime, None, Undezime und Terzdezime oftmals ausgeübt wird, welche

a. in einer gewissen Ordnungsfolge nach einander oder
b. von diesen Dissonanzen mehrere, und
c. alle gleichzeitig aufgelöst werden können,

so haben ältere Tonlehrer festgesetzt: im erste Falle a. die Terzdezime, sobald sie abwärts geht, zuerst, hierauf die Undezime, und dann die None aufzulösen, indem der Baß am Orte bleibt, wodurch die Terzdezime zur Quinte, die Undezime zur Terze, und die None zur Octave wird, nach diesen Dissonanzen aber muß die Septime, indem der Baß eine Quarte steigt oder Quinte fällt, wie schon erörtert wurde, aufgelöst werden. Tab. 56. Fig. 1. und 2.

Da es aber sowohl von den Umständen, als auch der Willkür der Tonsetzer abhängt, diese Ordnung mehr oder weniger zu beachten, so darf auch statt finden, daß Undezime,

None und Terzdezime nach einander aufgelöst werden, wie Tab. 58. in Fig. 9. und 10., worauf in allen Fällen die Septime, nach Art des Akkordes, auflösen muß.

Wenn b. von den vier Dissonanzen des Akkordes mehre gleichzeitig aufgelöst werden sollen, so darf einmal Undezime und Terzdezime gleichzeitig, hierauf aber die None und Septime nach einander folgend aufgelöst werden. M. s. Tab. 58. Fig. 5. bis 8. Zum andern Male darf nach der Terzdezime, None und Undezime gleichzeitig, und hierauf die Septime aufgelöst werden. M. s. Tab. 57. Fig. 1. und 2. Zum dritten Male können alle drei Dissonanzen, None, Undezime und Terzdezime, gleichzeitig aufgelöst werden. In diesem Falle geht die None eine Sekunde aufwärts, die Undezime eine auf- oder abwärts und die Terzdezime nur eine abwärts, indem der Baß am Orte bleibt. Tab. 57. Fig. 7. Wollte man die None mit der Undezime und Terzdezime gleichzeitig eine Sekunde abwärts gehen lassen, so würde eine verbotene Quintenfolge entstehen.

Wenn die Terzdezime abwärts geht, indem alle anderen Töne des Akkordes am Orte bleiben, in welchem Falle die im Terzdezimenakkorde enthaltenen Dissonanzen nach einander aufgelöst werden, so wird sie zur Quinte eines Undezimenakkordes, wie in Fig. 1. und 2. Tab. 56.; und wenn sie mit der Undezime zugleich eine Tonstufe abwärts geht, indem None und Septime am Orte bleibt, so wird sie zur Quinte eines Nonenakkordes, wie Fig. 5. bis 8. Tab. 58., und endlich wenn alle drei Dissonanzen des Terzdezimenakkordes, nämlich None, Undezime und Terzdezime gleichzeitig aufgelöst werden, indem die Septime am Orte bleibt, so wird die Terzdezime zur Quinte eines Septimenakkordes, wie in Fig. 7. Tab. 57.

Wenn c. alle vier Dissonanzen des Akkordes gleichzeitig aufgelöst werden sollen, so geht, indem der Baß am Orte bleibt, Undezime und Terzdezime in den der Tonart

angehörigen Tönen eine Tonstufe abwärts, Septime und None eine aufwärts. Erstere beiden, nämlich Undezime und Terzdezime, werden durch dieß Verfahren zur Terze und Quinte, letztere beiden, nämlich Septime und None, zur Octave und Terze eines Dreiklangs. Tab. 56. Fig. 8. und 9.

Wie man mit der Auflösung zu verfahren habe, sobald die eine oder andere Dissonanz des Akkordes wegfällt, bedarf keiner weitern Erwähnung, aber doch noch der Erinnerung, daß alle Dissonanzen, welche vom Grundton aus, übermäßig sind, aufwärts, und die, welche vermindert sind, abwärts gehen.

Ferner daß wenn der Terzdezimenakkord, nur mit Undezime und Terzdezime, ohne None und Septime ausgeübt wird, indem Undezime und Terzdezime abwärts geht, auch die Octave des Akkordes eine Sekunde abwärts, und der Grundton einen kleinen halben Ton aufwärts gehen kann, wie in Fig. 14. Tab. 57., in welchem Falle ein verminderter Septimenakkord statt eines Dreiklangs erfolgt. — Diese Folge kann aber nur bei dem Terzdezimenakkorde auf der Dominante der harten Tonart angewendet werden, denn in der weichen würde man, wie in Fig. 15. zu sehen ist, den verminderten Septimenakkord, welcher auf den Terzdezimenakkord erfolgt, nicht nach der Regel auflösen können, sondern anders behandeln müssen, wenn man beabsichtigt, in der Tonart zu bleiben.

Beim Terzdezimenakkorde findet statt, daß

a. die Undezime oder b. die None, oder c. beide, Undezime und None übermäßig sein können.

Ist a. die Undezime übermäßig, wie Tab. 57. in Fig. 8., so darf die None später als Undezime und Terzdezime auflösen.

Wenn aber b. die None übermäßig ist, wie Tab. 57. in Fig. 12., so müssen alle Dissonanzen gleichzeitig aufgelöst werden.

c. Sind beide, None und Undezime, übermäßig, wie Tab. 57. in Fig. 7., so muß None, Undezime und Terzdezime gleichzeitig, und hierauf die Septime aufgelöst werden. Und wenn man beabsichtigt, die Terzdezime aufwärts gehen zu lassen, wodurch sie zur Septime wird, wie Tab. 57. in Fig. 8., so muß die Septime des Terzdezimenakkordes wegfallen.

Wenn die Töne des Terzdezimenakkordes vermindert sind, so kann es nur die Septime und Undezime sein. In diesem Falle wird der Terzdezimenakkord ohne None, und zwar auf der erhöhten siebenten Stufe der weichen Tonart, ausgeübt. Tab. 57. in Fig. 13. Mit der Aufeinanderfolge der Auflösung dieser Dissonanzen dürfte willkürlich verfahren, und die Undezime und Terzdezime vor der Septime aufgelöst werden, worauf diese nach einer zweiten Art des Akkordes folgen muß, (m. s. eilften Abschnitt § 2.) um das Gehör zur Ruhe zu bringen.

In Menuet 77. und 78. Tab. 57. ist der Terzdezimenakkord ohne None anzuwenden, und die Terzdezime mit der Undezime gleichzeitig aufzulösen; in dem Trio der letzteren sind alle drei Dissonanzen, Septime, Undezime und Terzdezime gleichzeitig aufzulösen, und die Terzdezime in die Oberstimme zu stellen, um verbotene Fortschreitungen zu vermeiden. In Menuet 79. Tab. 58. ist der Terzdezimenakkord nur mit der Septime anzuwenden, und die Terzdezime vor der Septime aufzulösen. In Menuet 80. Tab. 58. ist der Terzdezimenakkord mit None, Undezime und Terzdezime anzuwenden, und genannte Dissonanzen nach einander aufzulösen. Man sehe diesen § a. In Menuet 81. Tab. 59. sind die Dissonanzen des Terzdezimenakkordes aufzulösen, wie in Menuet 77. und 78. Tab. 57., und in deren Trio alle gleichzeitig, nur mit dem Unterschiede, daß Undezime und Terzdezime eine Tonstufe abwärts, die Septime aber eine aufwärts gehen muß. In Menuet 82. Tab. 60. ist die Terzdezime

aufzulösen, indem Terze und Septime am Orte bleiben, und in Menuet 83. Tab. 60., indem Septime und Undezime am Orte bleibt.

§ 3.

Von der Aufeinanderfolge der Terzdezimenakkorde.

Wenn Terzdezimenakkorde unmittelbar auf einander erfolgen, und die darin enthaltenen Dissonanzen gehörig vorbereitet und aufgelöst werden sollen, so kann der Akkord einmal nur mit Undezime und Terzdezime, und zum andern Male entweder mit allen seinen Dissonanzen, oder mit Auslassung der einen oder andern Dissonanz, als None und Septime angewendet werden.

Im ersten Falle kann die Terzdezime fortwährend durch die Terze, und die Undezime durch die Octave eines Dreiklangs vorbereitet sein, der Baß von Note zu Note um eine Quarte fallen oder Quinte steigen, und der Akkord auf allen Tonstufen der harten Tonart, außer der siebenten angewendet werden. M. s. Fig. 14. Tab. 56. Wenn man sich der Umkehrungen dieses Satzes bedienen will, so dürften die Stimmen so geführt werden, wie in Fig. 15.

Im zweiten Falle, wenn der Terzdezimenakkord a. mit allen seinen Dissonanzen angewendet werden soll, würde fortwährend die Septime und None am Orte bleiben müssen, indem der Baß eine Quinte fällt oder Quarte steigt; die Septime, um zur Undezime, und die None, um zur Terzdezime des folgenden Akkordes zu werden. Man sehe Fig. 9. Tab. 59. Die Anwendung des Akkordes dürfte auf allen Tonstufen, sobald die Töne der Tonart angehören, statt finden. Weil aber der Satz theils wegen der häufigen Aufeinanderfolge der vielen darin enthaltenen Dissonanzen, und auch, weil die None nicht aufgelöst ist,

durch welche fortwährend die Terzdezime des folgenden Akkordes vorbereitet wird, deren Auflösung das Gehör verlangt, wegen ihrer Härte dem Gehör unangenehm, und nicht in allen Fällen anzuwenden ist, so dürfte es am zweckmäßigsten sein, wenn man beabsichtigt, diese Harmonieenfolge anzuwenden, entweder die obere, oder die dritte Stimme von oben wegzulassen, in welchem Falle aber nicht mehr Terzdezimenakkorde, sondern auf einen Terzdezimen- ein Undezimenakkord, oder umgekehrt erfolgen würde.

Wenn man b. den Terzdezimenakkord entweder ohne None oder ohne Septime ausüben will, so darf in diesem Falle die Terzdezime durch die Septime vorbereitet sein, die Aufeinanderfolge der Akkorde aber nur auf den Tonstufen der einen oder andern Tonart angewendet werden, wie es Tab. 59. in Fig. 10. und 11. statt findet.

Auf andern Tonstufen würden die Terzdezimenakkorde wegen Härte der darin enthaltenen Dissonanzen auf diese Art nicht angewendet werden können.

Wie Terzdezimenakkorde mit Nonenakkorden verbunden werden, und deren Folge nach symmetrischen Progressionen statt finden darf, ersieht man in Fig. 5. 6. 7. Tab. 59. Mit Septimenakkorden in Fig. 9. bis 11. Tab. 58.

Wie sie endlich mit Dreiklängen verbunden werden, bedarf keiner Erörterung, weil in diesem Falle alle Dissonanzen gleichzeitig aufgelöst werden müssen, oder der Akkord nur mit Undezime und Terzdezime angewendet werden kann. Von ältern Tonlehrern wurde sowohl die Aufeinanderfolge der Quart-Sexten-, als auch der Terzdezimenakkorde verboten, weil sie nicht damit umzugehen wußten, und von den neuern unter gewissen Bedingungen eingeräumt, worüber sie sich nicht ausgesprochen haben, aber so viel, als über diesen Gegenstand erforderlich, erörtert worden ist.

In Menuet 84. Tab. 60. sind die Harmoniefolgen Fig. 10. und 11. Tab. 59. zu üben.

§. 4.

Von der freien Behandlung der Terzdezime.

Wenn weder die Terzdezime noch die andern Dissonanzen des Akkordes vorbereitet sein sollen, so darf nur diejenige Dreiklangsharmonie dem Terzdezimenakkorde vorausgehen, deren Grundton mit dem des Terzdezimenakkordes auf einer Stufe steht, (m. s. Tab. 61. Fig. 1. in der harten, und Fig. 2. in der weichen Tonart) oder mit andern Worten diejenige, welche als Auflösung folgt, sobald alle Dissonanzen des Akkordes gleichzeitig aufgelöst werden.

Angewendet werden darf der Akkord mit allen Dissonanzen nur auf der ersten Tonstufe der harten und weichen Tonart, wie in Fig. 1. und 2. Ohne None und Undezime aber auf den Dominanten beider Tonarten. M. s. in der harten Tonart Fig. 3. und 5., in der weichen Fig. 4. und 6. Tab. 61.

Wollte man die Dreiklangsharmonie, deren Grundton mit dem des Terzdezimenakkordes auf einer Stufe ist, als Septimenakkord vorausgehen lassen, so würde die Septime des Terzdezimenakkordes vorbereitet sein.

Beabsichtigt man, die eine oder andere Dissonanz außer der Terzdezime vorzubereiten, so dürfte, wenn nur die Septime vorbereitet sein soll, dem Terzdezimenakkorde diejenige Septimenharmonie vorangehen, deren Grundton eine Terze höher, als der des Terzdezimenakkordes ist. In diesem Falle dürfte der Akkord in der harten Tonart auf der Dominante, und in der weichen auf deren siebenten Stufe und Dominante ohne None und Undezime angewendet werden. M. s. Fig. 7. und 8. Tab. 61.

Weil es in jedem Falle dem Gehöre angenehmer ist, bei einer Folge von Akkorden die Stimmen so zu führen,

daß melodische Sprünge vermieden werden, so wird auch hier gewöhnlich der Septimenakkord dem Terzdezimenakkorde in dritter Umkehrung voraus angewendet, weil die wahre Gestalt des Septimenakkordes vor dem Terzdezimenakkorde entweder zu melodischen Sprüngen Veranlassung geben würde, oder die Septime würde, wenn sie nicht am Orte bleibt, um zur None zu werden, aufwärts gehen müssen, um entweder die Terze oder Undezime des Terzdezimenakkordes zu ergreifen.

Will man Septime und None vorbereiten, so dürfte nur dem Terzdezimenakkorde diejenige Dreiklangsharmonie vorangehen, durch deren Grundton als Nonenakkord die Terzdezime vorbereitet wird, oder mit andern Worten diejenige, deren Grundton eine Quarte tiefer als der des Terzdezimenakkordes ist. M. s. Tab. 61. Fig. 9. in der harten, und Fig. 10. in der weichen Tonart. In diesem Falle dürfte der Akkord angewendet werden theils mit mehr oder weniger Dissonanzen, aber nicht ohne Septime, wie in Fig. 11. in der harten, und Fig. 12. Tab. 61. in der weichen Tonart, ohne None und Undezime, und auf allen Tonstufen Tab. 61. in Fig. 17. Auch selbst dann, wenn die None oder Undezime übermäßig ist, wie in Fig. 18.

Wenn man endlich beabsichtigt, Septime, None und Undezime vorzubereiten, so dürfte einmal dieselbe Harmonie, deren Grundton eine Quarte tiefer als der des Terzdezimenakkordes ist, dem Terzdezimenakkorde als Septimenakkord vorangehen, wie Fig. 13. in der harten, und Fig. 14. Tab. 61. in der weichen Tonart, zum andern Male darf dem Dominanten-Terzdezimenakkorde die Unterdominanten-Dreiklangsharmonie vorangehen, d. h. diejenige, deren Grundton eine Sekunde tiefer als der des Terzdezimenakkordes ist. M. s. Tab. 61. Fig. 20. in der harten, und Fig. 21. in der weichen Tonart.

Im ersten Falle, darf der Akkord angewendet werden theils mit mehr oder weniger Dissonanzen auf den

Dominanten beider Tonarten, und in symmetrischer Folge auf allen Tonstufen mit allen Dissonanzen, sobald dessen Töne der Tonart angehören. M. s. Tab. 61. in Fig. 15. und 16. ohne None, und auf allen Tonstufen mit allen Dissonanzen Fig. 19. Tab. 61.

Im zweiten Falle darf der Akkord angewendet werden mit mehr oder weniger Dissonanzen:

1) auf den Dominanten beider Tonarten. Man sehe Tab. 61. Fig. 20. und 21. mit allen Dissonanzen; Fig. 22. und 23. ohne None;

2) mit Septime und Terzdezime nur auf der zweiten Stufe beider Tonarten. Fig. 24. und 25. Tab. 61.

3) ohne Septime auf der Untermediante beider Tonarten. Fig. 26. Tab. 61.

Sobald die Terzdezime nicht vorbereitet ist, wird der Akkord größtentheils nur in seiner wahren Gestalt angewendet, weil dessen Umkehrungen dem Gehöre zuwider sein, oder zu Mehrdeutigkeiten bei der Auflösung Veranlassung geben würden.

Wenn man beabsichtigt, die Terzdezime nicht aufzulösen, so muß sie entweder am Orte bleiben und zu einer Consonanz werden, indem die andern Dissonanzen theils auf- oder abwärts, entweder in kleinen oder großen, ganzen oder halben Tönen fortschreiten. In diesem Falle dürfte nur der Akkord auf den Dominanten beider Tonarten angewendet, und die Harmonieenfolge äußerst kunstvoll gewendet werden, wenn sie dem Gehöre nicht zuwider sein soll. M. s. folgende Sätze fünfstimmig in der harten Tonart Tab. 63. Fig. 1. und 2.; vierstimmig Fig. 3. und 4. In der weichen Tonart in Fig. 5. fünfstimmig, und Fig. 6. Tab. 63. vierstimmig.

Oder die Terzdezime dürfte nur in den Tönen des Akkordes, und zwar abwärts fortschreiten, indem der Baß am Orte bleibt, statt regelrecht aufzulösen, und a. wie in Fig. 7. Tab. 63. im zweiten Takt eine Septime fallen,

um zur Septime zu werden, oder b. wie in Fig. 8. Takt 2. eine Quinte fallen, um zur None zu werden. In beiden Fällen darf der Akkord angewendet werden auf den Dominanten beider Tonarten und auf der ersten Tonstufe derselben. a. In Fig. 9. und 10. Takt 2. fällt die Terzdezime eine Septime, und b. in Fig. 11. und 12. Tab. 63. eine Quinte.

Die Nichtvorbereitung der Terzdezime ist zu üben in Menuet 85. Tab. 61., Menuet 86. 87. 88. Tab. 62., und in Menuet 89. Tab. 63.

Die Nichtauflösung der Terzdezime in Menuet 90. und 91. Tab. 64.

Funfzehnter Abschnitt.

Behandlung der Quintdezime oder der dissonirenden Octave.

Quintdezime ist vom Grundton aus der funfzehnte, oder mit andern Worten die Octave der Octave, und entsteht im Akkorde, wie alle andern, durch eine terzenweise Uebereinanderbauung der Töne, nämlich wenn über eine Terzdezime noch eine Terze gestellt wird. Sie kann einmal vom Grundton aus rein oder vollkommen, und zum andern Male übermäßig sein. Ursprünglich gehört sie als Octave vom Grundton aus unter die consonirenden Töne, wird aber, sobald sie nicht übermäßig ist, zur Dissonanz durch den Eintritt der None und Undezime, und deswegen von den ältern Tonlehrern für eine dissonirende Octave, und von den neuern für eine Quintdezime auf- und angenommen.

Beide Dissonanzen, sowohl None und Undezime, können beim Gebrauch der Quintdezime im fünfstimmigen Satze einmal in Begleitung der Terzdezime angewendet werden. M. s. Tab. 64. Fig. 1. in der harten, und Fig. 2. in der weichen Tonart. Zum andern Male auch

ohne Terzdezime in Begleitung der consonirenden Quinte, wie in Fig. 3. und 4. Tab. 64. Die Quintdezime darf aber, sobald sie nicht übermäßig ist, nie in Begleitung der Septime, sondern nur in Begleitung der Dissonanzen außerhalb einer Octave, als None, Undezime und Terzdezime angewendet werden. Sobald sie aber übermäßig ist, entweder ohne Dissonanzen, oder nur in Begleitung der Septime.

Der Akkord der Quintdezime kann angewendet werden, gleichviel, mit mehr oder weniger Dissonanzen, nur auf der ersten und fünften Tonstufe der harten und weichen Tonart, und sobald die Quintdezime übermäßig ist, nur auf der ersten und fünften Tonstufe der harten Tonart. — Auf der ersten Stufe der harten oder weichen Tonart darf die Quintdezime aber nur durch die Octave vorbereitet sein, d. h. die Octave muß vorherliegen und durch den Eintritt der None oder Undezime zur Dissonanz werden, wie in Fig. 1. bis 4. Tab. 64.

Wenn man aber den Akkord auf der fünften Stufe der einen oder andern Tonart ausübt, so kann die Quintdezime

1) durch die Octave vorbereitet sein, sie mag mit mehr, weniger oder allen Dissonanzen außer der Octave ausgeübt werden, gleichviel. M. s. Tab. 64. Fig. 5. in der harten, Fig. 6. und 7. in der weichen Tonart in Begleitung der None und Undezime mit der Quinte.

2) Kann sie durch die Quinte eines Dreiklangs vorbereitet sein; in diesem Falle muß der Baß eine Quinte steigen oder Quarte fallen, indem die andern Töne des Akkordes am Orte bleiben. Will man sie mit der None ausüben, so muß die Quinte des vorbereitenden Dreiklangs in einer Stimme eine Tonstufe steigen, um zur None zu werden. Man sehe Tab. 64. Fig. 9. in der harten, und Fig. 10. in der weichen Tonart.

3) Kann die Quintdezime durch die None eines Akkordes vorbereitet werden. Dieß findet statt, wenn die Quinte des vorbereitenden Dreiklangs am Orte bleibt und zur None wird, indem der Baß fortschreitet, wie Fig. 11. Tab. 64. in der harten, und Fig. 12. in der weichen Tonart. In diesem Falle werden die Noten in der Baßstimme, aber nur größtentheils für durchgehende (man sehe 18ten Abschnitt § 1.) betrachtet, weil der Ton c, von wo die Baßstimme ausgeht, noch im Gehöre bleibt, aus dem Grunde kann, strenge genommen, die Quintdezime nur durch die Octave und Quinte eines Dreiklanges vorbereitet werden, und die Vorbereitung durch die None nur mehr im melodischen als harmonischen Satze statt finden.

Wenn die Quintdezime übermäßig ist, so kann sie nur durch die Octave vorbereitet werden. Fig. 13. und 14. Tab. 64.

Die Vorbereitung findet statt, wenn die Octave in einer Stimme einen kleinen halben Ton aufwärts geht, indem Grundton, Terze und Quinte am Orte bleibt. Wenn der Akkord mit Septime ausgeübt wird, so kann diese entweder frei eintreten oder die Octave kann in einer Stimme eine Sekunde abwärts gehen, um zur Septime zu werden. M. s. Fig. 13. 14. und 15. Tab. 64.

Bei der Auflösung des Quintdezimenakkordes darf statt finden, daß einmal die Dissonanzen nach einander, und zum andern Male gleichzeitig aufgelöst werden. Im ersten Falle haben ältere Tonlehrer festgesetzt, die Quintdezime zuerst, hierauf die Terzdezime, dann die Undezime und None aufzulösen, Fig. 9. Tab. 69., denn wollte man andere Dissonanzen, als None und Undezime vor der Quintdezime auflösen, so würden Mehrdeutigkeiten entstehen, weil man die Harmonieen für Nonen- oder Undezimenakkorde, und die eigentlichen Quintdezimen für eine consonirende Octave würde halten können. Es darf daher nur höchstens, wenn man

sich an diese Regel nicht binden will, die Terzdezime vor der Quintdezime aufgelöst werden. Fig. 3. und 4. Tab. 65.

Wenn mehrere Dissonanzen gleichzeitig aufgelöst werden sollen, so können einmal zwei, zum andern Male drei, und endlich alle vier nach Umständen gleichzeitig aufgelöst werden. Im ersten Falle dürften Quintdezime und Terzdezime, hierauf die None und Undezime gleichzeitig aufgelöst werden. Man sehe Tab. 64. Fig. 1. und 2. Zum andern Male kann auch die Quintdezime, Terzdezime und Undezime gleichzeitig, und hierauf die None aufgelöst werden. Tab. 67. Fig. 8. Takt 1.

Wenn drei Dissonanzen aufgelöst werden sollen, so dürfte dieß nur None, Undezime und Quintdezime sein. Fig. 5. und 6. Tab. 64.

Wenn man alle vier Dissonanzen gleichzeitig auflösen will, so muß None und Undezime eine Stufe aufwärts, Terzdezime und Quintdezime aber eine Stufe in den der Tonart gehörigen Tönen abwärts gehen.

Weil aber in der weichen Tonart die kleine None abwärts gehen muß, und deswegen verbotene Quinten statt finden, so dürfte der Akkord nur mit großer None ausgeübt, und die Stimmen so wie in der harten Tonart geführt werden. M. s. Tab. 68. Fig. 2. Takt 2.

Ist die Quintdezime übermäßig, so muß sie eine Stufe aufwärts mit der Terze und Quinte, die Septime aber eine abwärts gehen. Man sehe Tab. 64. Fig. 13. und 14.

Wenn der Akkord auf der Dominante der einen oder andern Tonart ausgeübt wird, so kann mit der Auflösung der Dissonanzen, wie es hier in verschiedenen Fällen angegeben wurde, verfahren werden. Sobald er aber auf der ersten Stufe der einen oder andern Tonart ausgeübt wird, müssen alle Dissonanzen regelrecht auflösen, nämlich: die Quintdezime und Terzdezime zuerst, entweder nach einan-

der oder gleichzeitig, None und Undezime aber in jedem Falle gleichzeitig.

Sowohl die Vorbereitung der Quintdezime auf eine und die andere Art, als auch deren Auflösung ist zu üben in Menuet 92. und 93. Tab. 65.

Will man die Quintdezime frei behandeln, so muß sie weder vorbereitet noch aufgelöst sein.

Im ersten Falle, wenn sie nicht vorbereitet ist, dürfte deren Anwendung nur auf der Dominante der einen oder andern Tonart statt finden, und einmal dem Quintdezimenakkorde die Unterdominanten-Dreiklangsharmonie vorausgehen, wie Tab. 65. in Fig. 1. und 2. Zum andern Male darf die Untermedianten-Dreiklangsharmonie vorausgehen, wie in Fig. 3. und 4. Tab. 65.

Endlich 3) dürfte die Septimenharmonie auf der zweiten Tonstufe, deren Grundton eine Quarte tiefer als der des Quintdezimenakkordes ist, dem Quintdezimenakkorde vorangehen. Fig. 5. und 6. Tab. 65.

Wollte man andere Akkorde vorher anwenden, so würde es dem Gehöre zuwider sein.

Im zweiten Falle, wenn man die Quintdezime nicht aufzulösen beabsichtigt, so muß sie einmal am Orte bleiben, indem None und Undezime in den der Tonart angehörigen Tönen eine Stufe auf- oder abwärts gehen, und zur consonirenden Octave werden.

Zum andern Male muß sie in den Tönen des Akkordes fortschreiten und entweder

a. zur None werden, wie Fig. 7. Tab. 65. in der harten, Fig. 8. und 9. in der weichen Tonart;

b. zur Undezime, wie in Fig. 10. in der harten, und Fig. 11. in der weichen Tonart;

c. zur Terzdezime, wie in Fig. 5. Tab. 66. in der harten, und Fig. 6. in der weichen Tonart.

In allen diesen Fällen kann man sie noch auf der Dominante beider Tonarten anwenden, wie in Fig. 12.

Tab. 65. in der harten, Fig. 13. Tab. 65. und Fig. 1. Tab. 66. in der weichen Tonart, wo sie zur None wird. Fig. 2. Tab. 66. in der harten, Fig. 3. und 4. in der weichen Tonart, wo sie zur Undezime wird, und Fig. 5. in der harten, und Fig. 6. Tab. 66. in der weichen Tonart, wo sie zur Terzdezime wird.

Es bedarf daher nur noch der Erwähnung, daß der Quintdezimenakkord nur in seiner wahren Gestalt ausgeübt wird, weil jede Umkehrung des Akkordes in den Tönen eine Mehrdeutigkeit oder Mißverständnisse veranlassen würde.

Die freie Behandlung der Quintdezime ist zu üben in Menuet 94. und 95. Tab. 66.

Sechzehnter Abschnitt.

Vom Orgelpunkt.

Harmonische Sätze, sie mögen vier- oder fünf-, mehr- oder wenigerstimmig sein, wobei eine Stimme fortwährend am Orte bleibt, und einen Ton in langen Noten aushält, indem die andern fortmoduliren, nennt man Orgelpunkt, französisch: Point-d'orgue. Wahrscheinlich deswegen, weil auf der Orgel dergleichen Sätze leichter, als im Gesange oder auf andern Instrumenten ausgeübt werden können, und wohl zuerst deren Ausübung statt gefunden haben mag.

Die aushaltende Note wird in alle Stimmen, aber am häufigsten in die tiefste Stimme gesetzt, und darf keine andere, als entweder die fünfte oder erste Tonstufe der harten oder weichen Tonart sein. Im ersten Falle nennt man es einen Orgelpunkt auf der Dominante, im zweiten auf der Tonika.

Die Harmonieen, welche in den obern Stimmen ausgeübt werden, sobald der aushaltende Ton in der tiefsten Stimme steht, können auf eine zweifache Art gedeutet und erörtert werden. Einmal kann man sie außer der aushaltenden Note als für sich bestehend betrachten, und zum

andern Male von dieser, sobald sie in der tiefsten Stimme steht, abzählen, d. h. man kann die am Orte bleibende Note als den Grundton sämmtlicher Harmonieen betrachten. Um zu erörtern, welche Harmonieen, sie mögen der Tonart angehören oder fremd sein, ausgeübt werden können, sobald eine Note am Orte bleibt, so dürfte es am zweckmäßigsten sein, sie zuerst außer der Baßnote als für sich bestehend zu betrachten. Die Harmonieen, sobald der aushaltende Ton in der tiefsten Stimme steht, und sie als für sich bestehend betrachtet werden, können bestehen:

1) aus bloßen Dreiklängen, 2) aus Septimenakkorden, 3) aus Nonen- und 4) aus Undezimenakkorden.

Dreiklänge und Septimenakkorde können einmal der Tonart angehören, zum andern Male derselben fremd sein. Im ersten Falle, sobald sie der Tonart angehören, können sie auf allen Tonstufen der harten und weichen Tonart angewendet werden; in der weichen Tonart muß aber, wegen melodischer Folgen, deren sechste und siebente Stufe mitunter erhöht sein, und auch so angewendet werden, wie sie in der Leiter, ohne erhöht zu sein, vorhanden ist. Im zweiten Falle, wenn sie der Tonart fremd sind, kommt es darauf an, ob man sie streng oder frei behandeln will. Sobald ersteres statt findet, muß auf die der Tonart fremde, eine der Tonart angehörige Harmonie folgen. Im letzten Falle aber müssen die der Tonart fremden Harmonieen weder vorbereitet noch aufgelöst sein, und so lange aus einer Dissonanz in die andere gehen, bis es möglich wird, die der Tonart fremde Harmonie in eine der Tonart angehörige aufzulösen. Um dieß zu verstehen, so betrachte man folgende Beispiele und deren Erörterung:

Man sehe Tab. 67. Fig. 1. Orgelpunkt auf der Dominante. Die Harmonie über der Baßnote besteht aus bloßen Dreiklängen, sowohl in der wahren Gestalt als auch in erster Umkehrung, deren Töne theils der Tonart angehören und auch fremd sind. Dasselbe Beispiel ist Fig. 2.

in der weichen Tonart, und darin nur die der Tonart fremden Töne angewendet, welche, melodischer Folgen wegen, erhöht werden. Die Fortschreitungen dieser Akkorde sind Tab. 10. Fig. 1. und 2. in der harten Tonart schon zu finden, woraus leicht einzusehen ist, daß alle möglichen Fortschreitungen nach einer symmetrischen Folge beim Orgelpunkt in Ausübung gebracht werden können.

Wenn in einer oder der andern Tonart die außer der Baßnote in Dreiklängen bestehenden Harmonieen unmittelbar stufenweise im Auf- und Absteigen erfolgen sollen, so muß der Satz, um Sprünge zu vermeiden, nur vierstimmig eingerichtet, und die über der Baßnote stehenden Akkorde sowohl in erster Umkehrung, als auch in enger Harmonie angewendet werden.

Man betrachte Fig. 3. Tab. 67. folgen die Dreiklänge auf allen Tonstufen im Aufsteigen nach einander, indem die Note der fünften Stufe in der Baßstimme bleibt, und können ebenso rückwärts im Absteigen nach einander erfolgen.

Orgelpunkte wurden in frühern Zeiten gewöhnlich zu Ende eines Tonstücks oder einer Fuge angebracht, um deren Schluß vorzubereiten oder zu verlängern. Jetzt werden sie aber aller Orten willkürlich bei Tonstücken oder Fugen angewendet. So z. B. habe ich das Allegro einer Ouverture mit einem Orgelpunkt auf der Tonika angefangen. M. s. Fig. 4. Tab. 67.

Sobald man der Tonart fremde Harmonieen in Dreiklängen zu setzen beabsichtigt, kann man, wenn der Dreiklang hart ist und in erster Umkehrung steht, mit den Stimmen von Note zu Note in kleinen Sekunden oder halben Tönen auf- und abwärts gehen, der Orgelpunkt sei auf der Tonika oder Dominante, gleichviel. M. s. Orgelpunkt auf der Dominante der weichen Tonart. Fig. 5. Auch würde man mit verminderten Dreiklängen auf dieselbe Art verfahren können. M. s. Fig. 6. Tab. 67.

Aber mit weichen Dreiklängen nicht, weil die fortwährend große Terze, welche sich von der ursprünglichen Terze bis zur ursprünglichen Quinte entwickelt, in den der Tonart fremden Tönen dem Gehöre zuwider sein würde.

Auf andere, als auf die bereits angegebenen Arten, dürften Dreiklänge, sie mögen der Tonart angehören oder fremd sein, beim Orgelpunkte nicht angewendet werden. Sobald man aber die über der Baßstimme vorhandenen Harmonieen 2) als Septimenakkorde betrachten und anwenden will, so können sie unmittelbar nach Anleitung § 3. des eilften Abschnitts auf allen Tonstufen der einen oder andern Tonart auf einander erfolgen; der Orgelpunkt mag auf der Tonika oder Dominante sein, gleichviel, so muß, wie schon bemerkt wurde, melodischer Folge wegen in der weichen Tonart oftmals die sechste und 7te Stufe sowohl erhöht, d. h. groß sein, als auch so angewendet werden, wie sie in der Leiter vorhanden ist, ohne erhöht zu sein. M. s. Tab. 67. Fig. 7. folgen unmittelbar in den obern Stimmen Septimenakkorde auf einander. Indem die Quinte und Septime des einen Akkordes abwärts geht, wird dessen Grundton und Terze zur Quinte und Septime des andern. Auch können die Septimenakkorde auf eine oder die andere Art aufgelöst sein. Man lese § 2. des eilften Abschnitts.

In Fig. 8. ist Terze, Quinte und Septime aufgelöst, indem der Grundton am Orte bleibt. In diesem Falle können die Septimenakkorde auch in Sprüngen auf einen Dreiklang erfolgen, wie Fig. 9. Tab. 67.

In Fig. 1. Tab. 68. sind die Septimenakkorde nach der ersten, und in Fig. 2. Tab. 68. sind sie nach einer zweiten Art aufgelöst.

Ferner betrachte man den Orgelpunkt auf der Dominante der weichen Tonart, als Fig. 3. und vergleiche mit Fig. 7. Tab. 67. Man wird finden, daß der erhöhten sechsten und siebenten Stufe wegen in den ersten

3 Takten die Bewegung der Stimmen etwas anders sein muß, weil die Fortschreitung in Fig. 4. Tab. 68. dem Gehöre weniger angenehm ist, als in Fig. 3. Es dürfte daher am zweckmäßigsten sein, bei dieser Modulation in den obern Stimmen fortwährend die sechste und siebente Stufe der weichen Tonart zu erhöhen.

Sobald der Satz nur vierstimmig eingerichtet ist, wie in Fig. 5., bedarf es der Erhöhung der sechsten und siebenten Tonstufe nicht, wiewohl sie statt finden kann, wie in Fig. 6. Tab. 68.

In Fig. 7. Tab. 68. sind die Septimenakkorde aufgelöst, indem der Grundton, welcher in der Oberstimme steht, am Orte bleibt.

Ferner in Fig. 8. sind die Septimenakkorde auf eine erste und mitunter auf eine zweite Art aufgelöst, weil, sobald die siebente Stufe erhöht ist, und der Grundton nicht am Orte bleibt, der Akkord nicht auf die erste, und auf mehreren andern Tonstufen nicht auf die zweite Art aufgelöst werden kann, wenn die Harmoniefolgen dem Gehöre nicht zuwider sein sollen.

Ferner betrachte man folgende Orgelpunkte auf der Tonika der weichen Tonart, als Fig. 9. Tab. 68. und vergleiche mit Fig. 5.; und Fig. 10. Tab. 68. mit Fig. 7. und 8. Man wird finden, daß theilweise wegen der erhöhten sechsten und siebenten Stufe die Akkorde theils auf die eine, theils auf die andere Art behandelt sind, um verbotene Fortschreitungen zu vermeiden.

Wenn man Septimenakkorde anwenden will, deren Töne theilweise der Tonart fremd sind, so bestehen sie gewöhnlich nur aus verminderten Septimenakkorden, und diese können auf eine zweifache Art behandelt werden.

Einmal können sie unmittelbar, sobald man mit sämmtlichen vier Stimmen nur von Note zu Note einen großen oder kleinen halben Ton auf- oder abwärts geht, auf

einander erfolgen, ohne vorbereitet oder aufgelöst zu sein. Fig. 11. Tab. 68.

Zum andern Male können diese verminderten Septimenakkorde aufgelöst sein. Fig. 1. Tab. 69. *).

Sobald die Töne theilweise der Tonart fremd sind, so dürfen nur solche verminderte Septimenakkorde gewählt werden, welche sich in die der Tonart angehörigen Töne auflösen lassen, widrigenfalls deren Auflösung dem Gehöre zuwider ist. Fig. 2. Tab 69. ist falsch, weil die Septimenakkorde in die der Tonart fremden Töne auflösen.

Es wird daher auch, sobald der Orgelpunkt auf der Tonika der harten Tonart ist, nur derjenige verminderte Septimenakkord gebraucht, worauf entweder die Unterdominante, zweite Stufe oder Tonika als Auflösung erfolgt. M. s. Fig. 3.

Und sobald der Orgelpunkt auf der ersten Stufe der weichen Tonart ist, derjenige verminderte Septimenakkord, worauf als Auflösung die Unter-Oberdominante oder Tonika folgt. M. s. Fig. 4.

3) Wenn man die Töne, außer der am Orte bleibenden Baßnote für Nonenakkorde betrachten, und solche beim Orgelpunkte anwenden will, so kann deren Folge sowohl im Auf- als auch Absteigen nicht nur in symmetrischen Progressionen, sondern auch stufenweise statt finden. In stufenweiser Folge aufwärts werden sie gewöhnlich ohne Grundton und Septime ausgeübt. M. s. Fig. 5. Tab. 69. Orgelpunkt auf der Dominante, und Fig. 6. auf der Tonika der harten Tonart. Fig. 7. auf der Dominante, und Fig. 8. auf der Tonika der weichen Tonart.

In stufenweiser Folge abwärts können die Nonenakkorde mit allen Tönen ausgeübt werden, wie im zwölften Abschnitte angegeben wurde. M. s. Fig. 9. Tab. 69.

---

*) Orgelpunkt aus meinem Quintett in G. Opus I. Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

Es dürfte daher zu folgenden Figuren in der harten Tonart die Grundnote C (8 Fuß oder groß C), sobald es im Baß am Orte bleibt, stimmen. Als: Tab. 38. Fig. 4. bis 8.

Man übe die tiefe Note entweder mit Hülfe eines Andern auf dem Klavier, oder auf der Orgel im Pedal dazu aus, um sich dieß zu versinnlichen.

Man kann indeß Fig. 9. Tab. 69. sämmtliche Harmonieen für Nonenakkorde ohne Grundton betrachten, weil eine Dissonanz nach der andern auflöst, und so kann man, wenn man sonst den einen oder andern nicht vorhandenen Ton sich als Grundton einbilden will, die eine oder andre Harmonie halten, wofür man Lust hat. Es dürfte aber am besten sein, sämmtliche Harmonieen sich auf die einfachste Weise zu erklären, und keine, nicht vorhandenen Töne sich einbilden zu wollen, zumal da man, sobald die Dissonanzen von oben herab nach einander auflösen, bald zwei mit einander, und auch bald eine auflösen kann, welches sich zu versinnlichen, dem Lernenden überlassen wird, mit dem Bemerken, daß Nonenakkorde, deren Töne nicht der Tonart angehören, beim Orgelpunkte außer der am Orte bleibenden Note nicht angewendet, und der verminderte Septimenakkord auch nicht für einen Nonenakkord ohne Grundton gehalten werden darf, sobald dessen Anwendung auf eine oder die andre Art statt findet.

4) Undezimenakkorde, deren Töne der Tonart angehören, dürfen nur in symmetrischer Folge gebraucht werden, wie es im 13ten Abschnitt § 3. angegeben wurde. Es dürfte daher auch zu folgenden Figuren in der harten Tonart das Contra C (8′) stimmen, sobald es am Orte bleibt. Als: Tab. 52. Fig. 3. 4. 7. und 8., und zu Fig. 5. und 6. Tab. 52. das A in der großen Octave.

5) Terzdezimenakkorde werden beim Orgelpunkte, sobald die Harmonieen außer der am Orte bleibenden Grundnote als für sich bestehend betrachtet werden, nicht

angewendet, weil einmal deren Ausübung dem Gehöre zuwider ist, und zum andern Male es leichter sein würde, die am Orte bleibende Note als die Grundnote sämmtlicher Harmonieen zu betrachten.

Betrachtet man nun zum andern Male die in der Baßstimme am Orte bleibende Note als den Grundton sämmtlicher Harmonieen, die beim Orgelpunkte angewendet werden können, so findet man, daß jeder Ton in der Octave auch selbst dann, wenn er ursprünglich Consonanz ist, zur Dissonanz werden kann, z. B. wie in Fig. 5. und Fig. 9. Tab. 68. wird im ersten Takte durch den Eintritt der None und Undezime die Octave zur Dissonanz, und durch den Eintritt der Octave und Terze die Septime; im zweiten Takte wird durch den Eintritt der Septime und None die Sexte oder Terzdezime, und durch den Eintritt der Sexte und Octave die Quinte oder Duodezime; Takt drei wird durch den Eintritt der Quinte und Septime die Quarte oder Undezime, und durch den Eintritt der Quarte und Sexte die Terze oder Dezime; Takt vier wird durch den Eintritt der Terze und Quinte die None, und durch den Eintritt der None und Undezime die Octave zur Dissonanz.

In den ältern Theorieen wurden die Harmonieen gewöhnlich auf diese Art erklärt und angenommen, daß durch den Eintritt des einen oder andern Tons jede Consonanz zur Dissonanz werden kann. Demzufolge waren die Töne unter einander bald con- und dissonirend. — Diese Art, Harmonieen zu erklären, dürfte die richtigste und kürzeste sein. Sobald man aber auseinandersetzen und erklären will, welche Harmonieen beim Orgelpunkte angewendet werden können, so müssen sie außer der am Orte bleibenden Grundnote als für sich bestehend, betrachtet werden, widrigenfalls die Lehre unverständlich geworden sein würde.

Es dürfte dem Lernenden empfohlen werden, sich sämmtliche Harmonieen auf die letzte Art zu erklären, und die am Orte bleibende Note als den Grundton sämmtlicher Harmonieen zu betrachten, mit dem Bemerken, daß sobald die am Orte bleibende Note in eine Mittel- oder in die Oberstimme gesetzt wird, allemal diejenige Note, welche in der tiefsten Stimme steht, als Grundnote des Akkordes betrachtet werden muß, und daß in diesem Falle auch nur wenige, und zwar insbesondere diejenigen Harmonieen angewendet werden, welche an einem oder dem andern Orte dem Componisten die bequemsten sind.

Welche von den Harmonieen, sie mögen der Tonart angehören oder fremd sein, angewendet werden können, sobald die am Orte bleibende Note nicht mehr in der Baßstimme, sondern in einer andern steht, dürfte leicht zu finden sein, wenn man es versucht, die in der Baßstimme am Orte bleibende Note in eine andere zu versetzen, oder mit einem Worte die Stimmen in sämmtlichen Figuren Tab. 67. 68. und 69. umzukehren, worüber besonders zu reden nicht erforderlich ist, und nur unnöthigen Raum eingenommen haben würde.

Siebenzehnter Abschnitt.

§ 1.

Vom Zeitmaaß oder Takt.

Aeltere Musiken, z. B. die der Griechen und Römer, wurden in einem Zeitmaaß ausgeübt, dessen Gesetz durch die Ordnungsfolge der kurzen und langen Sylben ihrer Sprache bestimmt wurde. Da diese Ordnungsfolge verschieden war, indem die Sylben auf mehrere Arten mannichfach auf einander erfolgten, so fand die Ausübung der kurzen und langen Noten in Beziehung auf Folge auch verschiedenartig statt. Die, für die langen oder kurzen Sylben bestimmten Noten wurden später in Gattungen getheilt, und bei den langen Sylben ohne Striche, und bei den kurzen mit Strichen bezeichnet. Um indeß auch noch die angenommene Höhe eines Tones genauer bezeichnen zu können, so wurden die Noten auf eine Linie darüber und darunter geschrieben. Da man aber vermittelst einer Linie nur drei Töne zu bezeichnen im Stande war, so nahm man eine zweite, und zu dieser späterhin eine dritte und vierte Linie hinzu, worauf und inzwischen die Noten

gestellt wurden, auf welche Art man sie auch noch heute in den Meßbüchern der römischen Kirche findet.

Nachdem der Gebrauch der verschiedenen Töne umfassender wurde, und ein System von vier Linien nicht mehr ausreichte, so setzte man noch eine fünfte hinzu, welches aber erst im 16ten oder 17ten Jahrhundert geschehen sein soll, und blieb dabei stehen, weil bei mehr, als fünf Linien in der Geschwindigkeit zu unterscheiden, auf oder zwischen welcher Linie eine Note steht, dem Auge schwieriger sein würde, als die unter- oder überstehenden durch Striche bezeichneten Noten zu übersehen. Da es mit der Eintheilung der Zeit noch nicht so genau genommen wurde, weil man durch die angenommenen Noten nicht genau zu bezeichnen im Stande war, in welcher Zeit deren Ausübung nach unsern heutigen Gesetzen hätte statt finden müssen, so wurden, wie schon im Vorberichte des ersten Bandes bemerkt worden ist, ihre Gesänge immer von einem Chorführer geleitet, der durch ein Signal die kurzen und langen Sylben bezeichnete, und die jedesmalige Fortsetzung andeutete.

Die Töne unserer heutigen Musik werden in bestimmt angenommener Zeit ausgeübt, welche nach Pendelschwingungen oder Pulsschlägen, wie man es nennen will, gleichviel, die in einer bestimmt angenommenen Geschwindigkeit, und zwar in gleichen Zeiträumen auf einander erfolgen, abgemessen wird.

Diese, in gleichen Zeiträumen auf einander erfolgenden Pendelschwingungen werden noch besonders eingetheilt, und davon sowohl eine gleiche Anzahl, wie z. B. 4, als auch eine ungleiche, wie 3, für einen besondern Theil der durch die Schwingungen abgemessenen Zeit betrachtet.

Diese Abmessung der Zeit im Allgemeinen nennt man in unserer Musik Takt, von dem lateinischen Worte: tactus, hergeleitet, welches wörtlich übersetzt, eigentlich Gefühl heißt, und deshalb gewählt wurde, weil

eine gleichmäßige Bewegung mit unserm Gefühle am meisten übereinstimmt.

Unter den einzelnen, durch drei oder vier Pendelschwingungen abgesonderten Zeiträumen werden welche theils mehr oder minder accentuirt, und die Accente, wie folgt, eingetheilt:

Man accentuirte

1) von zwei,

2) von drei, und

3) von vier Pulsschlägen immer den ersten, und nannte es von einem zum andern wiederkehrende Accente einen Takt. Von diesen, in einem Takte vorhandenen Pulsschlägen, es mögen darin zwei, drei oder vier vorhanden sein, nannte man den ersten den Niederschlag, Thesis, und die andern alle Aufschlag, Arsis.

Wurde nun ein Takt in zwei dieser Pulsschläge eingetheilt, so hatte er einen Niederschlag und einen Aufschlag; theilte man ihn in drei Pulsschläge ein, so hatte er einen Niederschlag und zwei Aufschläge, und wurde er endlich in vier dieser Schläge eingetheilt, so hatte der Takt einen Niederschlag und drei Aufschläge.

In unserer heutigen Musik wird der Niederschlag eines Taktes für den guten, dagegen der Aufschlag für den schlechten Takttheil betrachtet. Sobald ein Takt in zwei Schläge eingetheilt wird, so ist ein guter und ein schlechter Takttheil darin, und ist er in drei Schläge eingetheilt, so sind außer dem guten noch zwei schlechte Takttheile darin. Wenn er aber in vier Theile getheilt worden ist, so wird der erste und dritte für einen guten, und der zweite und vierte für einen schlechten Takttheil angenommen, wiewol nur ein Niederschlag darin vorhanden ist, weil alle andern Theile, außer dem ersten, für Aufschläge betrachtet werden. Obgleich wohl während dieser angenommenen Schläge, welche in Takte und deren einzelne Theile getheilt sind, mehr oder weniger Noten ausgeübt,

und diese auf eine verschiedene Art bezeichnet wurden: so fehlte es immer noch an einer besondern Abtheilung der einzelnen Takte. Man kam daher auf die Idee, und zwar erst in oben genannten Jahrhunderten, die Takte von einander durch Perpendikular-Striche abzusondern, und diese Taktstriche zu nennen. Man findet daher noch in unsern Zeiten in mehreren musikalischen Bibliotheken von ältern Componisten Musikstücke ohne Taktstriche.

Die, durch die verschiedenen Accente von einander abgesonderten Pulsschläge, hatte man in gerade und ungerade Zahl eingetheilt, indem man bald von zwei, drei, oder vier den ersten stark accentuirte. Im ersten und letzten Falle, d. h. wenn von zwei oder vier der erste accentuirt, mithin diese Pulsschläge und die besondern Abtheilungen eine gleiche Zahl ausmachten, so bezeichnete man dieses durch einen runden Zirkel, und im zweiten Fall, wenn man von einem zum andern wiederkehrenden Accent eine ungleiche Anzahl Pulsschläge hatte, wurde es durch eine 3 angedeutet. Andere Taktarten, als gerade und ungerade, hatte man daher noch nicht, denn sie verdanken ihre Entstehung der durch die Theilung der einzelnen geraden oder ungeraden Zahl von Pulsschlägen, indem man diese noch besonders in kleinere gerade oder ungerade Theile theilt, woraus, in Beziehung auf Zeitmaaß, verschiedene Notengattungen hervorgegangen sind.

§ 2.

Von den Notengattungen in Beziehung auf Zeitmaaß.

Eine Note, in welcher sämmtliche Theile eines geraden Taktes inbegriffen waren, wurde gewöhnlich ohne Strich, und zwar in ältern Zeiten viereckig, und in spätern

länglichrund auf das Liniensystem gebracht, und weil sie alle zu einem Ganzen gehörigen Theile enthält, von den neuern Musikern eine ganze Taktnote genannt.

Die verschiedenen Notengattungen in Beziehung auf Zeitmaaß verdanken ihre Entstehung der verschiedenartigen Theilung einer ganzen Note, indem man sie in gerade und ungerade Theile, und diese einzelnen geraden oder ungeraden Theile noch wieder in gerade und ungerade theilt. Diese Theilung findet statt, wie folgt:

1) wird eine ganze oder runde Note in lauter gleiche Theile getheilt, d. h. in 2, 4, 8, 16, 32 Theile u. s. w. M. s. Tab. 70. Fig. 1.

2) Wird eine ganze Note in drei Theile, und jedes dieser einzelnen Theile wieder in drei Theile getheilt. Man sehe Tab. 70. Fig. 2.

3) Wird eine ganze Note in gerade Theile getheilt, als in 2, 4, 8 Theile u. s. w. und diese kleinen geraden Theile werden noch besonders wieder in ungerade Theile, d. h. jedes derselben wird noch besonders in drei einzelne Theile getheilt. M. s. Tab. 70. Fig. 3.

4) Werden die ungeraden Theile einer ganzen Note, sobald sie in drei Theile getheilt worden ist, oder, wenn ein gerader Theil derselben wieder in ungerade, nämlich in drei Theile getheilt worden ist, diese, durch die Theilung hervorgegangenen ungeraden größern oder kleinern Theile wieder in gerade Theile getheilt. M. s. Tab. 70. Fig. 4.

Wenn noch insbesondere die geraden größern oder kleinern Theile einer ganzen Note in ungleiche Theile getheilt werden, so nennen die Musiker diese kleinern Theile Triolen, mit welchem Worte drei einzelne Theile angedeutet werden. Sie werden über den Noten durch Bindestriche, worunter eine 3 oder 6 steht, angedeutet. Wenn dagegen die ungeraden Theile eines Ganzen wieder in gerade getheilt werden, so nennt man die Noten nach ihrer Gattung, ohne einen besondern Unterschied zu machen,

ob sie einer geraden oder ungeraden Eintheilung ihre Entstehung verdanken.

Alle kleinern geraden Theile eines Ganzen, und auch die kleinern geraden Theile der größern ungeraden werden gefunden, wenn man ihre Anzahl wieder mit einer geraden Zahl, zwei oder vier, multiplizirt. Dagegen die ungeraden Theile eines Ganzen, oder die eines kleinern Theiles, als eines halben oder vierten Theils, werden gefunden, wenn man sie mit der 3 multiplizirt, und wenn man fortfährt, jedes der ungeraden Theile wieder mit der 3 zu multipliziren. Will man sie reduciren, so müssen die kleinern geraden Theile durch 2 oder 4, und die ungeraden durch 3 dividirt werden können. Wenn nun noch insbesondere eine runde Note oder ein Theil derselben in 5, 7, 11, 13, 17 Theile u. s. w. getheilt wird, so wird zu deren Bezeichnung nur allemal diejenige Gattung gewählt, welche in Beziehung auf Zeitmaaß damit übereinstimmt. Da aber diese Eintheilung nicht in der Ordnung ist, und nur selten mehr in neuern, als ältern Compositionen vorkommt, so wird sie durch Zahlen über den Noten unmittelbar angegeben, um damit anzudeuten, wie viel Noten entweder auf eine Ganze, oder einen Theil derselben ausgeübt werden sollen.

Da es schwer geworden sein würde, eine verschiedenartige Bezeichnung vorzufinden, in Beziehung auf Zeitmaaß, für die geraden und ungeraden Theile einer ganzen, halben oder Viertel-Note, so hat man die geraden und ungeraden Theile derselben auf eine gleiche Weise bezeichnet, d. h. man hat für die geraden oder ungeraden Theile einer ganzen nur halbe Noten, und für die einer halben nur Viertel-, und für die einer Viertel- nur Achtel-Noten u. s. w. gewählt, weil zwischen den geraden und ungeraden Theilen einer ganzen, halben oder Viertel-Note keine besondere

Gattung von Noten vorzufinden ist, durch welche die ungeraden von den geraden Theilen in Beziehung auf Bezeichnung hätten abgesondert werden können. Diese Bezeichnung wird aus Mangel der dazu erforderlichen besondern Notengattungen auch selbst dann noch beibehalten, wenn die ungeraden Theile eines Ganzen wieder in gerade oder ungerade Theile getheilt sind.

Man sehe Tab. 70. Fig. 1. und vergleiche mit Fig. 3. Ferner sehe man Fig. 2. und vergleiche mit Fig. 4. Man wird finden, daß man eine ganze oder runde Note, oder einen Theil derselben in so viel kleine gerade oder ungerade Theile theilen kann, als man will, wenn man auf diese Weise fortfährt, wie bei genannten Figuren damit angefangen wurde.

Will man sich insbesondere noch versinnlichen, wie die einzelnen Theile einer ganzen Note immer mehr und mehr an ihrem Werthe abnehmen, oder nach und nach kleiner werden, so betrachte man Fig. 5. Man wird finden, daß in Fig. 5. eine ganze Note bei a zuerst in zwei Theile getheilt worden ist, wie bei b; alsdann in drei Theile, wie bei c; in vier Theile, wie bei d; in sechs Theile, wie bei e; in acht Theile, wie bei f; in neun Theile, wie bei g; in zwölf Theile, wie bei h; in sechzehn Theile, wie bei i; in achtzehn Theile, wie bei k; in vierundzwanzig Theile, wie bei l; in siebenundzwanzig Theile, wie bei m; und endlich in zweiunddreißig Theile, wie bei n u. s. w.

Welchem Verfahren die verschiedenen einzelnen Theile einer ganzen Note ihre Entstehung verdanken, findet man, sobald man Fig. 1. 2. 3. und 4. Tab. 70. mit Fig. 5. vergleicht, welches zu thun dem Lernenden empfohlen werden dürfte.

§. 3.

Von den verschiedenen Taktarten.

Die verschiedenen Taktarten verdanken ihre Entstehung den verschiedenen Notengattungen, und zerfallen zunächst in zwei Gattungen, nämlich in gerade und ungerade. Erstere Gattung von Takt ist dadurch entstanden, indem man eine runde ganze Note nur in gleiche Theile theilt, und letztere, indem man eine runde Note nur in drei Theile theilt.

Eine gerade Taktart wurde bei den ältern Musikern durch einen runden Zirkel, und eine ungerade durch 3 bezeichnet. In der neuern Musik bezeichnet man eine gerade Taktart durch ein C, welches, sobald sie noch in zwei Haupttheile zerfallen soll, durchschnitten wird, und eine ungerade Taktart durch zwei Zahlen in Form eines Bruches. Beide Taktarten, sowohl die gerade als auch ungerade, werden eingetheilt:

einmal in einfache gerade und ungerade, und zum andern Male in zusammengesetzte gerade und ungerade Taktarten.

Da man sowohl das Ganze als auch jeden einzelnen Theil desselben in so viel kleine Theile zerlegen kann, als man will, und diese kleinen Theile wieder als besondere Theile eines Taktes betrachten kann, so sind folgende Taktarten entstanden, als:

1) gerade Taktarten, $\frac{1}{1}$, $\frac{2}{2}$ oder $\frac{4}{4}$;
2) $\frac{2}{4}$ oder $\frac{4}{8}$;
3) $\frac{1}{4}$ oder $\frac{2}{8}$ Takt.

Die 2te Gattung, nämlich die ungerade Taktart verdankt ihre Entstehung, indem man eine ganze, halbe oder Viertel-Note nicht mehr in gerade, sondern in ungerade, und zwar in 3 Theile theilt, d. h. wenn man einmal die drei verschiedenen Theile eines Ganzen, zum andern Male die eines geraden

Halben, oder endlich die eines geraden Viertels für Takttheile betrachtet, und daraus folgende Taktarten macht, als $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$.

Zusammengesetzte Taktarten entstehen, wenn die geraden Theile eines Ganzen, Halben oder Viertels in drei Theile getheilt, und diese einzelnen drei wieder zu Takttheilen gemacht werden. Sie zerfallen, wie schon gesagt wurde, wieder in gerade und ungerade.

Im ersten Falle sind die geraden Theile eines Ganzen, Halben oder Viertels in ungerade Theile verwandelt, und diese als Haupttheile eines Taktes betrachtet worden, z. B. aus $\frac{2}{2}$ wird $\frac{6}{4}$, aus $\frac{4}{4}$ wird $\frac{12}{8}$, und aus $\frac{2}{4}$ wird $\frac{6}{8}$ gebildet.

Im zweiten Falle sind die ungeraden Theile eines Ganzen, Halben oder Viertels wieder in ungerade Theile zerlegt und als Haupttheile eines Taktes betrachtet worden, z. B. aus $\frac{3}{2}$ wird $\frac{9}{4}$, aus $\frac{3}{4}$ wird $\frac{9}{8}$, und aus $\frac{3}{8}$ wird $\frac{9}{16}$theil Takt.

Sowohl die einzelnen Theile einer geraden, als auch ungeraden Taktart werden in unsrer heutigen Musik theils wieder in gute und schlechte Theile getheilt, und diese noch insbesondere wieder in kleinere Glieder zerlegt. Demzufolge hat eine jede Taktart, sie sei gerade oder ungerade, ihre besondern Theile oder Glieder.

Betrachtet man nun bei einem geraden ganzen Takte die Halben oder Viertel für Theile, so sind im ersten Falle die Viertel, und im zweiten die Achtel u. s. w. Glieder derselben. Und betrachtet man bei einer ungeraden Taktart deren ungerade Theile als Haupttheile des Ganzen, so sind die kleinern Theile derselben Glieder.

Die Theile oder Glieder der einen oder andern Taktart werden nun noch insbesondere von einander unterschieden, und bei der geraden Taktart allemal derjenige Theil oder das Glied, sobald eine gerade Eintheilung vorhanden ist, welches auf eine ungerade Zahl fällt, als das erste

und dritte Viertel, oder bei den Gliedern das erste, drittt, fünfte und siebente Achtel für gut, die andern aber für schlecht angenommen.

Sobald aber eine ungerade Zahl, nämlich 3, in den Theilen oder Gliedern vorhanden ist, so ist nur bei den Theilen das Erste gut, und bei den Gliedern allemal das 1ste, 4te, 7te, 10te u. s. w. Die andern Theile oder Glieder, als das 2te und 3te, 5te und 6te, 8te und 9te, 11te und 12te werden für schlecht beachtet, und zwar aus dem Grunde, weil die guten Takttheile oder Glieder noch insbesondere durch einen, wenn auch nur geringen, Accent hervorgehoben, die schlechtern dagegen nicht accentuirt werden; oder, weil die Eintheilung der Zeit mehr nach dem guten Takttheil oder Gliede, als nach dem schlechten festgesetzt und bestimmt wird. Außer diesen, der Reihe nach aufgezählten Taktarten haben die Musiker noch in der neuern Zeit folgende eingeführt, die jedoch nur selten in Ausübung gebracht, und weil sie dem Gehör zuwider sind, mitunter gemißbilligt werden. Als: $\frac{5}{4}$ Takt; $\frac{7}{8}$ Takt; $\frac{10}{8}$ Takt; $\frac{11}{8}$ Takt u. s. w.

Eine gerade Zahl von Takttheilen oder Gliedern, oder eine ungerade, aber nur aus drei einzelnen Theilen bestehend, wenn diese durch 3 multiplizirt werden, so oft, als man will, ist dem Gehöre faßlich; eine ungerade aber, aus 5, 7 Theilen u. s. w. bestehende Zahl nicht, weil man zu sehr an gleiche Rückungen gewöhnt ist. Deshalb billigen alle diejenigen, welche eine solche Taktart nicht auffassen können, dieselbe auch nicht.

Anmerkung. Man hat behaupten wollen, in dieser oder jener Schrift, daß die verschiedenen Taktarten eher als die Notengattungen entstanden sein sollen, und zwar ohne Grund, denn wenn mehr oder weniger Theile eines Ganzen zusammen genommen, und daraus verschiedene Taktarten, sie mögen sein, wie sie wollen,

gemacht werden sollen, so müssen erst die einzelnen Theile eines Ganzen vorhanden sein, widrigenfalls sie weder gedacht, noch in Form eines Bruches angedeutet werden können. Will man daher eine Taktart machen, wie z. B. $\frac{2}{4}$ Takt oder $\frac{1}{4}$ Takt; oder $\frac{6}{8}$ Takt oder $\frac{3}{8}$ Takt, so müssen im ersten Falle die zwei, oder das eine Viertel vom Ganzen abgezogen, und im zweiten jedes noch besonders in 3 Theile getheilt werden. Will man also die einzelnen Theile vom Ganzen abziehen, oder noch besonders theilen, so muß das Ganze vorhanden sein, widrigenfalls weder das eine noch das andere möglich ist. Wollte man auch einwenden, daß es möglich wäre, sich noch nicht vorhandene Theile eines Ganzen zu denken, so sind sie schon vorhanden, sobald man sie gedacht, oder auf irgend eine Weise in Form eines Bruches aufgezeichnet hat. Und will man aus weder vorhandenen noch gedachten Theilen eine besondere Taktart machen, scheint es mir unmöglich, weil die Theile erst vorhanden sein müssen, sobald man sie auf irgend eine Art bezeichnen oder anwenden will. Denn wenn ich nicht ein angenommenes Ganzes habe, so ist auch nichts davon wegzunehmen; sobald ich aber ein angenommenes Ganzes habe, und davon etwas abnehmen will, so muß ich anfangen zu theilen, um entweder mit dem Ganzen selbst, oder dessen einzelnen Theilen in eine disponible Lage versetzt zu werden. Ist die Theilung erfolgt, alsdann dürften davon mehr oder minder als für sich bestehend betrachtet, und als eine besondere Taktart angenommen werden, widrigenfalls aber nicht, weil, wie schon erwähnt wurde, nichts mit den einzelnen Theilen unternommen werden kann, sobald man sie nicht hat.

Achtzehnter Abschnitt.

Von den verschiedenen Notengattungen in Beziehung auf Harmonie.

Vorbericht.

Alle dissonirenden Töne außer den Grenzen einer Octave, als None, Undezime und Terzdezime, sie mögen der Tonart angehören oder fremd sein, und auch die innerhalb einer Octave, welche der Tonart fremd sind, als: übermäßige Quinte u. s. w., kann man, sobald man außer den sieben Grundharmonieen (man sehe § 3. des 5ten Abschnittes) keine andern Töne für die zu einem Akkorde gehörigen anerkennen will, oder es nicht für der Mühe werth achtet, sie auf irgend eine Weise für die zu einem Akkorde gehörigen zu deuten, unter gewissen Umständen

1) für durchgehende Töne oder Noten;

2) für Wechsel-Noten oder verwechselte Töne;

3) auch nur für harmonische Neben-Noten und endlich

4) für Dissonanzen oder Vorhalte betrachten, worüber erforderlich ist, theils um Verwirrungen oder Mißdeutungen zu vermeiden, und auch theils um verständlich zu werden, im Einzelnen abzuhandeln.

§ 1.

Von den durchgehenden Noten.

Die in irgend einer oder der andern Stimme in den schlechten Takttheilen oder Gliedern angebrachten Töne, welche nicht für die, zu einem consonirenden oder dissonirenden Akkorde gehörigen betrachtet werden können, oder mit andern Worten: Töne, in den schlechten Takttheilen oder Gliedern, welche Harmonisten unter diesen oder jenen Umständen nicht für werth achten, sie für die, zu irgend einem Akkorde gehörigen zu betrachten, weil sie nur melodisch und nicht harmonisch sind, werden durchgehende Töne, und die damit eingenommenen Notenstufen durchgehende Noten genannt.

Da aber keine Melodie, sie sei in welcher Stimme sie wolle, ohne die Töne eines Akkordes bestehen kann, so werden noch insbesondere die zum Akkorde gehörigen die wesentlichen, und die durchgehenden die unwesentlichen Töne einer Melodie genannt, welche letztere sowohl der Tonart angehören, als auch fremd sein können.

Im ersten Falle nennt man die aus solchen Tönen bestehenden Sätze diatonisch, und im zweiten Falle chromatisch, gleichviel, welche Notengattungen in Beziehung auf Zeitmaaß in diesen Tönen enthalten sind, so haben ältere Tonlehrer festgesetzt, diese durchgehenden Töne nur immer auf einen schlechten Takttheil oder schlechtes Glied desselben anzuwenden, wiewol sie in einer jeden Stimme nach Umständen angebracht, und sowohl stufen- als auch sprungweise auf einander erfolgen können.

Tab. 43. in Fig. 2. sind sie sowohl in der obern als auch untern Stimme stufenweise angebracht, und damit man sie unterscheidet, durch Punkte bezeichnet worden. Die nicht durch Punkte bezeichneten sind zum Akkorde

gehörige Töne. Man sehe Tab. 5. Fig. 2. 4. 5. und Tab. 6. Fig. 2. und 3. In Fig. 2. Tab. 5. sind sie in beiden, und in Fig. 4. und 5. Tab. 5. und in Fig. 2. und 3. Tab. 6. nur in der obern Stimme enthalten.

Da es sich oftmals nicht der Mühe verlohnen würde, die Dissonanzen des einen oder andern Akkordes für einen zum Akkorde gehörigen Ton zu betrachten, so sagen die Harmonisten: In Fig. 7. bis 11. Tab. 16. ist die übermäßige Quinte im Durchgange gebraucht worden. In Fig. 19. bis 26. Tab. 17. die Septime, in Fig. 2. Tab. 41. die None, und in Fig. 1. bis 8. Tab. 53. die Undezime und None.

Es bedarf demnach keiner weitern Erörterung, daß Dissonanzen, in schlechten Takttheilen oder Gliedern angewendet, sie mögen streng oder frei behandelt sein, gleichviel, wenn man sie nicht für die zu einem Akkorde gehörigen Töne anerkennen will, auch nur als bloße durchgehende Töne betrachtet werden können.

Anmerkung. Bei der chromatischen Leiter müssen alle zwölf Töne, sie mögen auf dem Papiere verzeichnet stehen, wie sie wollen, der Reihe nach auf- oder abwärts erfolgen; dagegen ist bei chromatischen Sätzen sowohl die Folge der in der Leiter vorhandenen, als auch der einer Tonart fremden Töne, willkürlich, sobald nur kein eigentlicher melodischer Fehler darin vorhanden ist, oder gegen die im achten Abschnitte angegebenen Regeln in den Fortschreitungen der Stimmen gehandelt wird. —

Sobald man die Folge der verschiedenen Töne in einer oder der andern Stimme als für sich bestehend betrachtet, können durchgehende Noten in mehren Stimmen gleichzeitig statt finden. Man kann daher in Fig. 2. Tab. 5. und Fig. 2. Tab. 43. sowohl die in der obern, als auch

in der untern Stimme durch Punkte bezeichneten Noten für durchgehende betrachten, dagegen in Fig. 4. und 5. Tab. 5. und Fig. 2. und 3. Tab. 6. nur in der Oberstimme.

Wenn man die verschiedenen Stimmen eines Satzes mit Noten bezeichnet, gleichviel, in wie vielen Systemen, so kann man sich der durchgehenden Noten in allen Stimmen bedienen. Sobald aber die Töne der obern Stimmen über den Baßnoten durch Ziffern angedeutet werden, verursachen die durchgehenden Noten eine bedeutende Anzahl von Ziffern; deswegen werden sie unter diesen Umständen nur am häufigsten in der tiefsten Stimme angebracht, und können auch leicht bezeichnet werden, weil während der durchgehenden Noten nur ein Horizontalstrich nach derjenigen Ziffer erforderlich ist, wodurch angedeutet wird, welche Harmonie am Orte bleiben soll.

§ 2.

Von den Wechselnoten.

Was die Wechselnoten betrifft, so sind hierüber die Gelehrten nicht einig, indem einige die Töne außer denen, welche den sieben Grundharmonieen angehören, nämlich jede Dissonanz, welche über die Octave hinausgeht, als None, Undezime und Terzdezime, und die innerhalb der Octave, als die große Sexte und übermäßige Quinte, oder mit andern Worten: jede auf einen guten Takttheil oder auf das erste Glied desselben angebrachte durchgehende Note als eine Wechselnote, und die hierauf folgende, worin die Dissonanz auflöst, nur für die zum Akkorde gehörige betrachten, d. h. die auf einem guten Takttheil angebrachte Dissonanz, oder durchgehende Note betrachten sie für nicht zum Akkorde gehörig, sondern nur als eine verwechselte derjenigen, die hierauf erfolgt und zum Akkorde gehört.

Mit andern Worten: weil sie nur die consonirenden Töne außer der Septime, für die zu einer Grundharmonie gehörigen betrachten, so nehmen sie alle andern Töne, welche über die Octave hinausgehen, und auf einen guten Takttheil angewendet werden, nur für eine Verwechselung der zu einer Grundharmonie gehörigen an, welche hierauf als Auflösung erfolgt.

Sie betrachten daher die Dissonanzen, gleichviel, auf welche Art sie vorbereitet sind, oder ob sie frei eintreten, als Tab. 34. in Fig. 1. bis 9., und Tab. 41. Fig. 14. 15. und 16. die None, sobald sie abwärts geht, als eine Verwechselung der Octave, und wenn sie in der Baßstimme steht, des Grundtons. Wenn sie übermäßig ist und aufwärts geht, wie Fig. 5. Tab. 36., als eine Verwechselung der Terze. Die Undezime, Tab. 45. Fig. 1. bis 4. und Tab. 55. Fig. 1., wenn sie abwärts geht, als eine Verwechselung der Terze, und geht sie aufwärts, wie in Fig. 5. Tab. 45. und Tab. 55. Fig. 3. 4. und 5. als eine Verwechselung der Quinte. Endlich betrachten sie eine Terzdezime, sobald sie abwärts geht, Fig. 1. bis 15. Tab. 56., für eine Verwechselung der Quinte, und wenn sie aufwärts geht, was nur in seltenen Fällen zu geschehen pflegt, wie Fig. 12. Tab. 12., als eine Verwechselung der Septime.

Demzufolge betrachten sie die erste Note in der Mittelstimme Fig. 3. Tab. 43., welche bald ursprüngliche None, oder Undezime ist, für eine Wechselnote, und die andern, durch Punkte bezeichneten, für durchgehende.

Andere Tonlehrer meinen wieder, Wechselnoten entstehen durch Vertauschung der Töne eines Akkordes, welche in einer oder der andern Stimme, gleichviel, in welcher, statt findet, daher sind Wechselnoten weiter nichts, als die zu einem Akkorde gehörigen Töne, die sowohl nach einander, als auch gleichzeitig in mehreren Stimmen ausgeübt werden können.

Da die Töne eines jeden Akkordes, es sei Dreiklang, Septimen-, Nonen-, Undezimen- oder Terzdezimenakkord, unter einander vertauscht werden können, so werden diese dadurch in den Stimmen entstandenen Noten, Wechselnoten genannt.

Diese Wechselnoten können sowohl melodisch als auch harmonisch sein; ersteres sind sie dann, wenn sie in irgend einer Stimme von der Art sind, daß man sie entweder selten oder gar nicht in irgend eine andere Stimme anbringen und den Satz dadurch mehrstimmig machen kann; harmonisch sind sie dann, wenn die, in irgend einer Stimme angebrachte, aus Wechselnoten bestehende Figur so ist, daß deren Noten in zwei oder mehre Stimmen vertheilt, und daraus ein mehrstimmiger Satz gemacht werden kann.

Man bedient sich der Wechselnoten größtentheils dann, wenn in Beziehung auf Takt und Eintheilung die eine Stimme mehr Noten als die andere in ein und derselben Zeit ausüben soll, oder wenn in zwei und mehreren Stimmen verschiedene Notengattungen in Beziehung auf Zeitmaaß vorhanden sein sollen.

Sie können aus verschiedenen Figuren zusammengesetzt, und in einer jeden Stimme beliebig sowohl melodisch als auch harmonisch angebracht werden. Man betrachte in Fig. 2. Tab. 5. die den Akkorden angehörigen Töne, nicht durch Punkte bezeichneten Noten in der obern und untern Stimme. Tab. 43. in Fig. 1. in der untern, und Fig. 2. und 3. in beiden untern Stimmen. Sie sind in allen melodisch, weil sie nicht gut in mehre Stimmen vertheilt werden können.

In folgenden Notenfiguren sind sie harmonisch. Man betrachte Fig. 8. Tab. 6. einen aus Dreiklängen in vier Stimmen bestehenden Satz. Da die, in den obern 3 Stimmen vorhandenen Noten, in Fig. 9. nur in einer Stimme angebracht worden sind, und der vierstimmige Satz Fig. 8. in Fig. 9. nur zweistimmig gemacht worden ist, so sind

die in der einen Stimme vorhandenen Wechselnoten harmonisch, welche noch stehen können, wie Tab. 6. in Fig. 10. bis 18.

In Fig. 4. Tab. 29. ein aus Septimenakkorden bestehenden Satz können die, in der Oberstimme vorhandenen Wechselnoten sowohl für melodisch, als auch harmonisch betrachtet werden, denn da die Töne der Akkorde gleichzeitig erfolgen können, so kann man sie harmonisch in mehre Stimmen vertheilen, wie in Fig. 3.

§. 3.

Von den harmonischen Nebennoten.

Harmonische Nebennoten sind weiter nichts, als durchgehende Töne, welche auf einen guten Takttheil oder Glied desselben angewendet werden. Der Unterschied ist also nur darin, daß, sobald eine Note durchgehend sein soll, sie auf einen schlechten Takttheil oder Glied desselben angewendet werden muß. Wenn dagegen einer Grundharmonie nicht angehörigen Töne in einer Stimme mit dem Akkorde gleichzeitig angegeben werden, und hierauf die zum Akkorde gehörigen in einer geschwindern Notengattung erfolgen, so werden sie harmonische Nebennoten genannt, wiewohl sie, streng genommen, weiter nichts, als auf einen guten Takttheil angebrachte durchgehende sind, wie am Anfange des zweiten § dieses Abschnitts gezeigt wurde. Da aber die einer Grundharmonie angehörigen Töne, sobald sie unter einander vertauscht werden, eigentliche Wechselnoten sind, und wenn man die, außer den Grenzen einer Octave vorhandenen Dissonanzen auch dafür betrachtet, zu Mehrdeutigkeiten Veranlassung giebt, so dürfte es zweckmäßiger sein, folgende Noten, gleichviel, ob mehr oder weniger Dissonanzen im Akkorde sind, nicht als

Wechselnoten, sondern als harmonische Nebennoten zu betrachten. Als 1) die None, Tab. 34. Fig. 1. bis 9., 2) die ursprüngliche Undezime oder Quarte, Tab. 45. Fig. 1. bis 6., 3) die ursprüngliche Terzdezime oder Sexte, Tab. 56. Fig. 1. bis 15., 4) die übermäßige Sekunde oder None, Tab. 36. Fig. 5., 5) die übermäßige Quarte oder Undezime, Tab. 45. Fig. 5. und 6. und Tab. 55. Fig. 3. 4. und 5., 6) die übermäßige Quinte, Tab. 16. Fig. 4. b.

§ 4.

Von den Vorhalten.

Harmonische Töne, welche nicht zu einer Grundharmonie gehören, worauf entweder die Septime, oder irgend ein anderer consonirender Ton des Akkordes folgen muß, werden, sobald sie in guten Takttheilen oder Gliedern angebracht sind, vorgehaltene Töne oder Noten, oder auch nur schlechtweg Vorhalte genannt, weil man sie als eine Vorausnahme der zu einem Dreiklange oder Septimenakkorde gehörigen Töne betrachtet, die gewöhnlich erfolgen.

Vorhalte sind demnach weiter nichts als bloße harmonische Neben- oder verwechselte Noten. Der Ausdruck Vorhalt dürfte aber der zweckmäßigste sein, weil gewöhnlich jede Dissonanz, welche dafür betrachtet wird, auflöst, indem der Grundton am Orte bleibt.

Es können demnach besonders folgende Töne für bloße Vorhalte betrachtet werden, als

1) innerhalb einer Octave:

Die übermäßige Sekunde oder None als ein Vorhalt der Terze. Tab. 36. Fig. 5.

Die übermäßige Quarte oder Undezime als ein Vorhalt der Quinte. Tab. 45. Fig. 5. 6. und Tab. 55. Fig. 3. 4. 5.

Die übermäßige Quinte als ein Vorhalt der Sexte, Tab. 16. Fig. 4. b. und

die große Septime als ein Vorhalt der Octave, Tab. 19. Fig. 7. bis 10.

2) Außer den Grenzen einer Octave:

Die None als ein Vorhalt der Octave, Tab. 34. Fig. 1.

Die Undezime als ein Vorhalt der Terze, Tab. 45. Fig. 1. und 2. und Tab. 55. Fig. 1. und 2.

Die Terzdezime als ein Vorhalt der Quinte, Tab. 58. Fig. 1. und 2. und endlich

die Octave als ein Vorhalt der Septime, Tab. 64. Fig. 1. und 2.

Wenn man die Töne außer den Grenzen einer Octave als bloße Vorhalte betrachtet, so müssen sie nicht nur in guten Takttheilen oder Gliedern angebracht sein, sondern auch auf eine oder die andere Art aufgelöst werden. Da aber bei der freien Behandlung der Dissonanzen, als None, Undezime und Terzdezime, wie § 4. des 12ten, 13ten und 14ten Abschnittes gezeigt worden ist, weder eins noch das andere statt findet, und auch, wenn sie nicht für zum Akkorde gehörig betrachtet werden, ihre systematische Entstehung nicht richtig auseinandergesetzt werden könnte, so ist es zweckmäßiger, um ihre systematische Entstehung richtig herzuleiten, die außer den Grenzen einer Octave vorhandenen Töne in eine Akkordenfolge aufzunehmen, und zu lehren, wie sie behandelt werden, wenn man sie gehörig auf die eine oder andere Art vorbereiten und auflösen will, d. h. streng, oder weder eins noch das andere, d. h. frei behandeln will.

Will man sie für bloße Vorhalte betrachten, so ist es immer noch Zeit, nachdem man vorher ihre Behandlungsweise auf eine oder die andere Art kennen gelernt hat.

Viele neue Tonlehrer haben, weil sie für schwierig halten, dem Lernenden begreiflich zu machen, was ein Undezimen- oder Terzdezimenakkord ist, außer der None

weder die Undezime noch die Terzdezime für den dem einen oder andern Akkorde angehörigen Ton, sondern nur für einen Vorhalt betrachtet. Da es aber zu Mißverständnissen Veranlassung gegeben haben würde, auf diese Art zu lehren, so habe ich, wie ich hoffen darf, ohne unverständlich geworden zu sein, für gut befunden, erst systematisch im einzelnen zu lehren, wie jede Dissonanz auf eine oder die andere Art, d. h. streng oder frei behandelt wird, und alsdann unter welchen Umständen die eine oder andere als ein bloßer Vorhalt betrachtet werden kann.

§. 5.

Vergleichung der Dissonanzen

oder mit andern Worten:

Von dem Unterschiede der None und Sekunde, oder der None und Septime; ferner der dissonirenden Quarte und Quinte, und endlich der dissonirenden Sexte und Terze.

Wenn man die None eine Octave tiefer versetzt, und den Grundton am Orte läßt, oder mit andern Worten: wenn man eine ursprüngliche None dicht an ihren Grundton stellt, so wird sie zur Sekunde. Und ebenso verhält es sich mit der Septime, wenn man diese umkehrt; durch welches Verfahren sie zur Sekunde wird. Da nun beide Töne, sowohl None als auch Septime zur Sekunde werden können, so will man wissen, wodurch sich die None von der Septime unterscheidet, welches nur durch die dissonirende Eigenschaft des einen oder andern Tones statt finden kann, wie folgt:

Sobald eine Sekunde ursprüngliche None ist, so dissonirt der obere Ton gegen den untern, Tab. 34. Fig. 1.;

und ist eine Sekunde ursprüngliche Septime, so dissonirt der untere Ton gegen den obern. Fig. 8. und 9. Tab. 17.

Ebenso verhält es sich, wenn eine ursprüngliche None sieben Töne unter ihren Grundton zu stehen kommt, oder mit andern Worten, eine None zur Septime wird; nur mit dem Unterschiede, daß bei einer zur Septime gewordene None der untere Ton gegen den obern dissonirt, wie in Fig. 5. e. Tab. 34., und bei einer wirklichen Septime der obern gegen den untern, wie in Fig. 1. und 2. Tab. 17.

Anmerkung. Wenn bei einer None der ursprüngliche Grundton weggelassen wird, wie in Fig. 8. a. Tab. 34., so ist sie freilich auch nur eine Septime, und in diesem Falle dissonirt, wie bei einer wirklichen Septime auch der obere Ton gegen den untern, wie in Fig. 1. Tab. 17. Die None ist aber von der Septime zu unterscheiden, weil sie auflösen muß, indem alle andern Töne am Orte bleiben, und die Septime wie § 2. des 11ten Abschnittes angegeben wurde, indem alle andern Töne des Akkordes fortschreiten, wie in Fig. 1. Tab. 17. Ferner, weil eine Septime, wenn sie groß ist, aufwärts, wie in Fig. 7. Tab. 19., und eine None nur abwärts fortschreitet, wie in Fig. 1. bis 9. Tab. 34., sie sei groß oder klein, indem alle andern Töne des Akkordes am Orte bleiben.

Da eine Quarte durch die Umkehrung zur Quinte, und eine Quinte durch die Umkehrung zur Quarte wird, und sowohl das eine als auch das andere consonirend und dissonirend sein kann, so dürfte man wohl fragen, wodurch die dissonirende Quarte von der Quinte unterschieden werden kann, worauf zu antworten ist: daß bei einer dissonirenden Quarte der obere Ton gegen den untern dissonirt, wie in Fig. 1. bis 4. Tab. 45., und wenn man sie durch die Umkehrung zur Quinte macht, der untere gegen den obern. Tab. 45. Fig. 3. und 4. c.

Dagegen bei einer dissonirenden Quinte dissonirt der obere gegen den untern, Tab. 15. Fig. 1. c. bis f. und Tab. 16. Fig. 1. Und wenn man sie durch die Umkehrung zur Quarte macht, wie in Fig. 3. a. Tab. 15. und Fig. 2. c. 3. d. und 6. b. Tab. 16. der untere gegen den obern.

Auch selbst, wenn beide Töne consonirend sind, so ist, wenn bei einer Quarte die untere Note dissonirt, es eine ursprünglich dissonirende Quinte, und wenn die obere dissonirt, eine Quarte. Man vergleiche die Noten der beiden obern Stimmen Tab. 52. in Fig. 1. und Fig. 2. des ersten und zweiten Taktes. In dem ersten Takte ist die in den Oberstimmen vorhandene Quarte eine dissonirende Quinte, und in dem zweiten eine Quarte. Der Unterschied liegt also darin, daß bei einer dissonirenden Quarte der obere Ton, und wenn sie durch die Umkehrung zur Quinte geworden ist, der untere Ton auflösen muß, indem im ersten Fall der untere, und im zweiten der obere am Orte bleibt. Bei einer dissonirenden Quinte ist es umgekehrt.

Eine Sexte wird dissonirend als Vorhalt der Quinte, und durch die Umkehrung zur Terze. Man wird leicht einsehen, daß als Sexte die obere Note gegen die untere, wie in Fig. 1. bis 11. Tab. 56., und als Terze die untere gegen die obere dissonirt, wie in Fig. 12. und 13. Tab. 56.

Der umgekehrte Fall findet selten oder gar nicht statt. Auch ist keine weitere Erörterung erforderlich, um zu zeigen, wie die dissonirenden Töne von einander zufolge ihrer Eigenschaft unterschieden werden, worüber indeß nachzudenken, dem Lernenden empfohlen werden darf, weil deren Kenntniß beim doppelten Contrapunkt vorzugsweise erforderlich ist.

Neunzehnter Abschnitt.

Von der Modulation aus einer Tonart in die andere.

Vorbericht.

Modulationen giebt es zweierlei; einmal welche innerhalb einer Tonart, und zum andern Male welche aus einer Tonart in die andere. Im ersten Falle werden nur die auf den Tonstufen einer Tonart vorhandenen Akkorde, deren Töne der Tonart angehören, angewendet, und wenn ein oder der andre fremde Ton in den Akkorden vorhanden ist, so muß darauf wieder ein der Tonart angehöriger folgen, damit das Gehör in der Tonart bleibt, und nicht in andere Tonarten gestimmt wird. Im zweiten Falle, nämlich bei der Modulation aus einer Tonart in die andere, fängt man in einer Tonart an, und sucht das Gehör, vermittelst derjenigen Akkorde, die einer andern Tonart angehören, so zu stimmen, daß es gleichsam den Eintritt einer andern Tonart erwartet. — Die Modulation aus einer in die andere Tonart zerfällt in zwei Gattungen; einmal in vorübergehende, und zum andern Male in nicht

vorübergehende. Im ersten Falle wird diejenige Tonart, wohin man modulirt hat, nur so berührt, daß sie das Gehör vernimmt, und alsdann die Modulation entweder wieder nach der Tonart, von wo ausgegangen wurde, oder nach einer andern so lange fortgesetzt, bis man beabsichtigt, in irgend einer zu verweilen. Im zweiten Falle, wenn die Modulation nicht vorübergehend ist, verweilt man gewöhnlich in der Tonart, wohin man gegangen ist, so lange, bis sie gehörig ins Gehör geprägt und aufgefaßt worden ist.

Die Modulationen mögen sein, von welcher Art sie wollen, so wird auf eine gleiche Weise damit in einem wie in dem andern Falle verfahren. Man bedient sich dabei 1) der bloßen Dreiklänge, 2) der Septimenakkorde und 3) der Nonenakkorde. Undezimenakkorde werden nur in höchst seltenen Fällen, und Terzdezimenakkorde nur ohne None und Septime angewendet.

Da es unverständlich sein würde, auf einmal zu lehren, wie Dreiklänge, Septimen- und Nonenakkorde bei den Modulationen aus einer Tonart in die andere angewendet werden, so soll über jeden Akkord in einem besondern Kapitel abgehandelt und erörtert werden, auf welche Art er behandelt wird, sobald man aus einer Tonart in die andere moduliren will.

Erstes Kapitel.

§ 1.

Von der Aufeinanderfolge der den harten und weichen Tonarten angehörigen Dreiklänge.

Bei den Modulationen aus einer Tonart in die andere werden nur harte, weiche und verminderte Dreiklänge angewendet; hartverminderte und übermäßige aber nicht, weil sie nicht frei behandelt werden können, ohne dem Gehöre zuwider zu sein. Bevor über die Art, aus einer Tonart in die andere zu moduliren, abgehandelt wird, ist erforderlich zu bemerken, daß

1) ein harter Dreiklang auf einen andern erfolgen kann;

2) ein weicher Dreiklang auf einen andern.

3) Kann auf einen harten Dreiklang ein weicher;

4) auf einen weichen ein harter;

5) auf einen harten Dreiklang ein verminderter, und

6) auf einen weichen Dreiklang ein verminderter erfolgen. —

Da es innerhalb einer Octave zwölf halbe Töne giebt, oder mit andern Worten: da die Musiker eine Octave, wenn auch nur mit sieben verschiedenen Notenstufen bezeichnen, demungeachtet in zwölf halbe Töne eingetheilt haben, worauf sowohl harte, weiche als auch verminderte Dreiklänge ausgeübt werden können, oder mit andern Worten: da innerhalb einer Octave jeder halbe Ton Grundton eines harten, weichen oder verminderten Dreiklangs sein kann, so wäre zu fragen, sobald ein oder der andre Akkord auf irgend einer Tonstufe, er sei hart, weich oder vermindert, angegeben worden ist, ob hierauf auf jeder beliebigen Tonstufe ein harter, weicher oder verminderter Dreiklang folgen könne? Bis jetzt haben hierüber die Tonlehrer sich nicht ausgesprochen, wiewohl Einer neuerer Zeit auf einen Akkord die Folge jedes andern auf jeder beliebigen Tonstufe gestattet, und zwar ohne Grund, denn wie man in der Folge sehen wird, so kann es nicht statt finden, sobald man eine dem Gehör widrige Folge von Akkorden nicht einräumen will. Demzufolge ist es nöthig, zu untersuchen, da jede Tonart sieben Töne hat, mithin fünf von zwölf ihr fremd sind:

1) welche harte, 2) welche weiche Dreiklänge auf einander erfolgen können; 3) welche weiche Dreiklänge auf einen harten, und 4) welche harte auf einen weichen, 5) welche verminderte Dreiklänge auf einen harten, und 6) welche verminderte auf einen weichen erfolgen können. Um hierüber verständlich zu sein, so werde ich von dem harten Dreiklang C der ersten Tonstufe von C dur, und von dem weichen Dreiklange A der ersten Stufe von A moll ausgehen, und auseinandersetzen, welche Akkordenfolge auf genannte Akkorde eingeräumt werden kann, woraus es einleuchtend werden wird, daß eine willkürliche Folge der verschiedenen Akkorde auf jeder beliebigen Tonstufe nicht eingeräumt werden darf, wenn man nicht Harmonieenfolgen setzen will, die dem Gehör zuwider sind.

Man betrachte folgende Tabelle. Tab. 71.

1) Können a. auf den tonischen Dreiklang C alle diejenigen Dreiklänge erfolgen, deren Grundtöne in der Tonart vorhanden sind. M. s. Tab. 71. Fig. 1. a. bis f.

Anmerkung. Um die Fortschreitung der übermäßigen Sekunde bei f. zu vermeiden, dürfte es zweckmäßiger sein, die Terze des ersten Dreiklangs zu verdoppeln, wie bei g. Ferner daß man, mit der Baßstimme statt eine Septime zu steigen, lieber eine Sekunde abwärts geht, bedarf keiner Erwähnung. —

b. Können auf den tonischen Dreiklang C dur diejenigen harten Dreiklänge erfolgen, deren Grundtöne einer andern Tonart angehören, welche nur zwei der Tonart fremde Töne haben. M. s. Fig. 1. h. i. k. l. m. n. Diejenigen aber, deren Grundtöne der Tonart fremd sind, und mehr als zwei der Tonart fremde Töne haben, oder mit andern Worten: harte Dreiklänge, deren sämmtliche Töne der Tonart C dur nicht angehören, können auf den tonischen Dreiklang C nicht folgen. M. s. Fig. 1. k. Demzufolge können auf den tonischen Dreiklang C alle harten Dreiklänge erfolgen, sobald nicht mehr als zwei der Tonart fremde Töne darin enthalten sind.

Anmerkung. Man nimmt gewöhnlich statt gis (Fig. 1. l.) lieber as dur, wie bei m., und ersteres nur unter besondern Umständen. —

2) Können a. auf den tonischen Dreiklang A moll diejenigen weichen Dreiklänge erfolgen, deren Grundtöne der Tonart angehören. M. s. Tab. 71. Fig. 2. a. bis f.

Sobald die Grundtöne der weichen Dreiklänge der weichen Tonart, von wo man ausgeht, nicht angehören,

und mehr als ein der Tonart fremder Ton darin enthalten ist, kann auf den weichen Dreiklang A moll

b. erfolgen: 1) der, dessen Grundton eine kleine Sekunde höher ist. M. s. Fig. 2. g.

2) der, dessen Grundton eine große Terze höher ist. M. s. Fig. 2. h.

3) der, dessen Grundton eine große Sexte höher ist. M s. Fig. 2. k. Aber

4) der, dessen Grundton eine kleine Sekunde tiefer ist, (m. s. Fig. 2. l.) kann nicht erfolgen, man würde daher lieber einen verminderten Dreiklang, wie in Fig. 2. m. an dessen Stelle setzen. Endlich

5) der, dessen Grundton eine verminderte Quinte höher ist, Fig. 2. i., kann auf den Dreiklang A moll deswegen nicht folgen, weil sämmtliche Töne der Tonart fremd sind, und nicht eingeräumt werden kann, daß ein Akkord auf den andern erfolgt, der mehr als zwei der Tonart fremde Töne enthält.

3) Können a. auf den tonischen Dreiklang C alle diejenigen weichen Dreiklänge erfolgen, deren Grundtöne der Tonart angehören. M. s. Tab. 71. Fig 3. a. bis g. Sobald aber b. deren Grundton einer fremden Tonart angehört, und mehr als ein der Tonart fremder Ton in den Akkorden vorhanden ist, darf 1) der, dessen Grundton eine kleine Sekunde, wie in Fig. 3. h., 2) eine kleine Terze, wie in Fig. 3. i., 3) eine übermäßige Quarte, wie in Fig. 3. k., 4) eine übermäßige Quinte, wie in Fig. 3. l., oder 5) eine kleine Sexte, wie in Fig. 3. m. höher ist, nicht erfolgen, sondern c. nur der, dessen Grundton eine große Sekunde tiefer als der des tonischen Dreiklangs C ist. M. s. Fig. 3. n.

4) Können a. auf den tonischen Dreiklang A moll alle diejenigen harten Dreiklänge erfolgen, deren Grundtöne der Tonart angehören, sie mögen ein oder zwei der Tonart fremde Töne haben. M. s. Tab. 71. Fig. 4. a. bis g.

Sobald aber deren Grundtöne der Tonart nicht angehören, so darf nur

b. derjenige erfolgen, dessen Grundton eine kleine Sekunde höher, als der des tonischen Dreiklangs A moll ist, wie in Fig. 4. h. Der harte Dreiklang, dessen Grundton eine große Terze, wie in Fig. 4. i., verminderte Quinte, wie in Fig. 4. k., große Sexte, wie in Fig. 4. l. höher und kleine Sekunde tiefer als der des tonischen Dreiklangs A moll ist, wie in Fig. 4. m., darf nicht folgen, weil die Töne dieser Akkorde der Tonart größtentheils fremd sind, und deswegen die Folge dem Gehöre zuwider ist. —

5) Würden alle verminderten Dreiklänge, sie mögen sein, auf welcher Tonstufe sie wollen, deren Töne sowohl der Tonart angehören als auch fremd sind, auf den tonischen Dreiklang C erfolgen können. Da aber die verminderte Quinte eine Dissonanz, deren freier Eintritt öfter dem Gehöre zuwider ist, so vermeidet man die freie Behandlung derselben, und wendet den verminderten Dreiklang nur auf diejenigen Akkorde an, durch deren Octave oder Terze die verminderte Quinte vorbereitet wird. Man lese § 1. 7. und 8. des neunten Abschnittes. Da indeß unter diesen und jenen Umständen die freie Behandlung der verminderten Quinte dem Gehöre nicht zuwider ist, so können auf den harten Dreiklang C a. diejenigen verminderten Dreiklänge erfolgen, deren Grundtöne der Tonart C dur angehören. Tab. 71. Fig. 5. a. bis g. Von denen, die der Tonart fremd sind, dürfte nur b. derjenige erfolgen, dessen Grundton eine übermäßige Quarte höher, als der des tonischen Dreiklangs ist, weil dessen verminderte Quinte durch die Octave des tonischen Dreiklanges vorbereitet wird. M. s. Fig. 5. k.

Will man auf den tonischen Dreiklang C andre verminderte Dreiklänge folgen lassen, deren Grundtöne der Tonart fremd sind, so würde man vorher genau untersuchen

müssen, ob deren Folge dem Gehöre zuwider ist, oder nicht. M. s. Fig. 5. h. i. l. m. n.

Auch würde, wenn derjenige verminderte Dreiklang folgt, dessen Grundton einen kleinen halben Ton höher als der des harten Dreiklangs ist, die Terze des harten Dreiklangs verdoppelt werden müssen, weil beim verminderten Dreiklang der Grundton verdoppelt wird, um verbotene Octave zu vermeiden. M. s. Fig. 5. h.

Mit der Folge eines verminderten Dreiklanges auf einen weichen verhält es sich eben so, wie mit dessen Folge auf einen harten Dreiklang, demzufolge können, wenn man die verminderte Quinte frei behandeln will,

6) alle verminderten Dreiklänge, sie mögen sein auf welchen Tonstufen sie wollen, deren Grundtöne sowohl der Tonart angehören, als auch fremd sind, auf den weichen Dreiklang A erfolgen. M. s. Tab. 74. Fig. 6. a. bis m. Aber nur derjenige nicht, dessen Grundton einen kleinen halben Ton höher als A ist, m. s. Fig. 6. k., weil, um verbotene Octaven zu vermeiden, die Terze des vorhergehenden Dreiklangs verdoppelt sein muß, und die in der Oberstimme vorhandene Fortschreitung dem Gehöre zuwider ist.

So wie nun auf den harten Dreiklang C, oder weichen Dreiklang A theils harte, theils weiche oder verminderte Dreiklänge auf diesen oder jenen Tonstufen folgen können, ebenso kann man auch von allen andern Tonstufen an ausgehen, worauf innerhalb einer Tonart harte und weiche Dreiklänge sind, und darauf wieder harte, weiche und verminderte Dreiklänge folgen lassen. Um sich dieß zu versinnlichen, versetze man Fig. 1. bis 6. Tab. 71. auf andere Tonstufen. Nur muß man bemerken, daß diejenigen Akkordenfolgen, welche in einer oder der andern Stimme die Fortschreitung eines übermäßigen Intervalls verursachen, es sei Sekunde, Terze, Quarte, Quinte u. s. w. sowohl, als auch diejenigen, worin mehr

als zwei der Tonart, von wo man ausgeht, fremde Töne vorkommen, und wenn sie dem Gehöre zuwider sind, auch die, worin mehr als ein der Tonart fremder Ton vorkommt, vermieden werden müssen. Um dem Lernenden eine deutliche Uebersicht zu geben, so sind diejenigen Fortschreitungen, welche man vermeidet, mit +, und die, welche gar nicht statt finden dürfen, mit 0 bezeichnet.

§ 2.

Betrachtung der einer neuen Tonart angehörigen Dreiklänge.

Will man nun aus einer in die andere Tonart moduliren, so kann die Modulation von einer jeden beliebigen Tonstufe einer Tonart an, ausgehen; in der Regel aber, und fast immer geht man von der ersten Tonstufe einer Tonart aus. Es wird daher, die Modulation mag mit einem harten oder weichen Dreiklang beginnen, derjenige Akkord, womit man anfängt, sobald man nach andern Tonarten moduliren will, als erste Stufe einer Tonart betrachtet, die andern Akkorde aber, welche folgen, es mögen harte, weiche oder verminderte Dreiklänge sein, sie mögen auf einen harten oder weichen Dreiklang folgen, sind mehrdeutig, und können nicht als erste Stufe einer neuen Tonart betrachtet werden, weil entweder die neue Tonart vom Gehör erwartet sein muß, oder darin ein Tonschluß erforderlich ist, wenn man den der neuen Tonart angehörigen Akkord als erste Stufe derselben betrachten will. Um hierüber verständlich zu werden, so werde ich erst die harten, dann die weichen und endlich die verminderten Dreiklänge durchnehmen, und auseinandersetzen, wofür man sie betrachtet, sie mögen auf einen harten oder weichen Dreiklang folgen, wenn man aus einer in die

andere Tonart geht, woraus die verschiedenen Arten der Modulation entstehen.

Ein harter Dreiklang, er mag auf einen harten, wie in Fig. 1. Tab. 71., oder auf einen weichen Dreiklang, wie in Fig. 4. folgen, kann betrachtet werden:

1) als Oberdominante einer harten, oder als Oberdominante einer weichen Tonart, und zwar, weil in beiden Tonarten ein harter Dreiklang auf der Oberdominante seinen Sitz hat. In beiden Fällen muß hierauf, weil die siebente Stufe der Tonart melodischer Folgen wegen aufwärts geht, der tonische Akkord der neuen Tonart nach Art eines Tonschlusses folgen. Wenn man aber die neue Tonart nicht sogleich erfolgen lassen will, so darf vor dem Tonschluß ein Trugschluß statt finden, wie bei Fig. 15. a. bis d. Tab. 7. in der harten Tonart; e. bis h. in der weichen.

2) Können alle harten Dreiklänge, es mag ein harter oder weicher Dreiklang vorhergehen, als Unterdominante einer harten Tonart betrachtet werden, worauf, um in die neue Tonart zu kommen, entweder die Oberdominanten-, und auf diese die tonische Harmonie derselben nach Art eines Tonschlusses folgen muß, wie in Fig. 22. Tab. 7. letzte 3 Noten, oder, wenn man die tonische Harmonie nicht sogleich haben will, so darf statt derselben entweder eine andre der neuen Tonart angehörige Harmonie, wie in Fig. 28. Tab. 7., oder ein Trugschluß, wie in Fig. 15. a. und e. dem eigentlichen Tonschluß vorhergehen.

3) Können alle harten Dreiklänge, sie mögen auf einen harten oder weichen folgen, als Untermedianten-Harmonie oder sechste Stufe einer weichen Tonart betrachtet werden, worauf, um in die neue Tonart zu kommen, entweder deren Unterdominante, Oberdominante und Tonika nach Art eines Tonschlusses, wie in Fig. 25. Tab. 7. letzte vier Noten, oder deren zweite Stufe, Oberdominante und Tonika erfolgen muß, wie in Fig. 31. Tab. 7. letzte vier Noten. Ferner kann entweder die Oberdominante und

Tonika sogleich hierauf erfolgen, welches aber in der weichen Tonart, wenn auch von Tonsetzern neuerer Zeit angewendet, doch nicht für gut beachtet wird, weil man die Fortschreitung der übermäßigen Sekunde bei harmonischen Folgen gern vermeidet. M. s. Fig. 7. Tab. 71. Oder endlich kann die neue Tonart als Quartenakkord eintreten, wenn man mit der Verdoppelung der Töne, um verbotene Octaven zu vermeiden, behutsam zu Werke geht und beim Mediantendreiklang der neuen Tonart die Terze verdoppelt. M. s. Fig. 8. Tab. 71. In diesem Falle kann auch die neue Tonart statt weich, hart genommen werden, wie in Fig. 9. und 10. Tab. 71.

4) Können alle harten Dreiklänge, sie mögen auf einen harten oder weichen folgen, als Obermediantenharmonie einer weichen Tonart betrachtet werden. In diesem Falle würde entweder die tonische, Unter- und Oberdominanten-Harmonie, und darauf wieder die tonische nach Art eines Tonschlusses folgen müssen, wie in Fig. 11. Tab. 71., oder man kann statt der tonischen Harmonie die Untermediante nehmen, wie in Fig. 33. Tab. 7. von der dritten zur vierten Note, worauf, um in die neue Tonart zu kommen, Unter-, Oberdominante und Tonika erfolgen muß.

5) Als siebente Stufe einer weichen Tonart wird ein harter Dreiklang selten oder gar nicht betrachtet, weil zu viele der fremden Tonart angehörigen Akkorde erfolgen müßten, um in der neuen Tonart zum Schluß zu kommen. Es würde daher die Modulation entweder wie in Fig. 12. Tab 71. oder wie in Fig. 13. erfolgen müssen, obgleich, wenn man vor dem Schluß der neuen Tonart auf deren Tonstufen erst auf eine oder die andre Art herumzumoduliren beabsichtigt, es statt finden darf.

Ein weicher Dreiklang kann betrachtet werden, er mag auf einen harten, Fig. 3. Tab. 71., oder weichen, wie in Fig. 2., folgen, gleichviel:

1) Als Unterdominante einer weichen Tonart, worauf, wie in der harten Tonart, die Oberdominante und Tonika derselben erfolgen muß. M. s. Fig. 23. Tab. 7.

2) Kann er als Oberdominanten-Harmonie einer weichen Tonart betrachtet werden, welches aber selten zu geschehen pflegt, weil einmal, um die neue Tonart ins Gehör zu bringen, schon mehr Akkorde erforderlich sind, und mindestens die Untermediante, Unterdominante oder Sekunde, Oberdominante und Tonika erfolgen muß, wie in Fig. 31. Tab. 7. außer dem Auftakt, und zum andern Male, weil man gewohnt ist, auch in der weichen Tonart als Oberdominanten-Harmonie einen harten Dreiklang zu hören.

3) Kann ein weicher Dreiklang als Untermedianten-Harmonie einer harten Tonart betrachtet werden, worauf, wenn man bald in die neue Tonart zu kommen beabsichtigt, Dominante und Tonika derselben erfolgen kann. M. s. Fig. 14. Tab. 71. Da es aber erforderlich ist, die neue Tonart erst ins Gehör zu bringen, so dürfte zweckmäßiger sein, entweder Unter-, Oberdominante und Tonika, wie in Fig. 24. Tab. 7. letzte vier Noten, oder zweite Stufe, Oberdominante und Tonika hierauf erfolgen zu lassen, wie in Fig. 30. Tab. 7. letzte vier Noten.

4) Kann ein weicher Dreiklang als Obermedianten-Harmonie einer harten Tonart betrachtet werden, worauf entweder Tonika, Unter- und Oberdominante derselben folgen muß, wie in Fig. 15. Tab. 71., oder, welches besser ist, um die Harmonie mannichfaltiger zu haben, Untermedianten-, Unter- und Oberdominanten- und tonische Harmonie, wie in Fig. 26. Tab. 7. außer dem Auftakt.

5) Kann ein weicher Dreiklang als zweite Stufe einer harten Tonart betrachtet werden, worauf Oberdomi-

nante und Tonika derselben erfolgen muß. M. s. Fig. 30. Tab. 7. letzte drei Noten.

Verminderte Dreiklänge können betrachtet werden:

1) als siebente Stufe einer harten und weichen Tonart. In beiden Fällen würde, um einen Tonschluß in der neuen Tonart zu haben, sie sei hart oder weich, hierauf Oberdominante und Tonika erfolgen müssen. M. s. Fig. 16. a. Tab. 71. in der harten, und b. in der weichen Tonart. Diese Betrachtung findet aber selten oder gar nicht statt, weil man gewohnt ist, die verminderte Quinte regelrecht aufzulösen, damit sie dem Gehöre nicht zuwider wird. Deshalb werden verminderte Dreiklänge, sie mögen auf einen harten oder weichen Dreiklang erfolgen, nur immer

2) als zweite Stufe einer weichen Tonart betrachtet, worauf deren Oberdominante und Tonika nach Art eines Tonschlusses folgt. Man sehe Fig. 33. Tab. 7. letzte drei Noten.

Da eine Uebung in den Modulationen aus einer in die andre Tonart erforderlich ist, so kann der Lernende 1) von der Tonstufe C ausgehen, und alle harten Dreiklänge, sie mögen auf einen harten Dreiklang, wie Tab. 71. in Fig. 1., oder auf einen weichen Dreiklang, wie in Fig. 4. erfolgen; 2) alle weichen Dreiklänge, sie mögen auf einen weichen, wie in Fig. 2. Tab. 71., oder auf einen harten, wie in Fig. 3. erfolgen; 3) alle verminderten Dreiklänge, sie mögen auf einen harten, wie in Fig. 5., oder auf einen weichen, wie in Fig. 6. erfolgen, auf eine oder die andre Art betrachten, und die Sätze Tab. 71. Fig. 7. bis 16., Tab. 7. Fig. 22. bis 33, allemal in diejenige Tonart versetzen, nach welcher die Modulation statt finden soll.

§ 3.

Von den verschiedenen Arten, aus einer Tonart in die andere mit Dreiklängen zu moduliren.

Es kommt hauptsächlich darauf an, mit wie viel Akkorden man beabsichtigt, aus einer Tonart in die andere zu moduliren, und ob harte oder weiche Dreiklänge dabei angewendet werden sollen. Beabsichtigt man 1) mit zwei Akkorden in die neue Tonart zu gehen, d. h. mit dem dritten Akkorde den Tonschluß der neuen Tonart zu haben, so gehe man entweder von einem harten oder weichen Dreiklang aus, und lasse in beiden Fällen einen harten erfolgen. Diesen betrachte man als Oberdominante einer neuen harten oder weichen Tonart, und nehme hierauf die tonische Harmonie nach Art eines Tonschlusses, wie in Fig. 10. bis 15. Tab. 7. Dies ist die erste Art, aus einer Tonart in die andere zu moduliren.

Beabsichtigt man 2) mit drei Akkorden in die neue Tonart zu gehen, d. h. mit dem vierten den Tonschluß der neuen zu haben, so betrachte man einen harten oder weichen Dreiklang, er mag auf einen harten oder weichen folgen, den ersten als Unterdominante einer harten, und letzteren als Unterdominante einer weichen Tonart, und lasse hierauf Oberdominante und Tonika folgen, wie in Fig. 22. Tab. 7. in der harten Tonart, und Fig. 23. in der weichen. Oder man lasse auf einen harten oder weichen Dreiklang die zweite Stufe, Oberdominante und Tonika folgen. Fig. 32. und 33. Tab. 7. letzter Takt, gleichviel, in beiden Fällen ist es die zweite Art, aus einer Tonart in die andere zu moduliren.

Beabsichtigt man 3) mit vier Akkorden in die neue Tonart zu gehen, d. h. mit dem fünften den Schluß der

neuen Tonart zu haben, so betrachte man einen harten Dreiklang als Untermediante einer weichen, und einen weichen als Untermediante einer harten Tonart, und lasse hierauf entweder Unter-, Oberdominante und Tonika, Fig. 24. bis 27. Tab. 7. außer dem Auftakt, oder zweite Stufe, Oberdominante und Tonika der neuen Tonart in beiden Fällen erfolgen, wie in Fig. 32. und 33. Tab. 7. letzte fünf Noten außer der zweiten davon. Dies ist die dritte Art, aus einer Tonart in die andere zu moduliren.

Eine vierte Art, aus einer Tonart in die andere zu moduliren, ist, wenn man einen harten Dreiklang als Untermediante einer weichen Tonart betrachtet und hierauf sogleich den tonischen Akkord der neuen Tonart nicht in seiner wahren Gestalt, sondern in zweiter Umkehrung, d. h. als Quartenakkord erfolgen läßt, dessen Auflösung die Oberdominante der neuen Tonart sein, worauf deren tonischer Akkord erfolgen muß, wie in Fig. 8. Tab. 71.

In diesem Falle kann, wenn die Quinte des Mediantenakkordes einen kleinen halben Ton aufwärts geht, wie in Fig. 9. Tab. 71., auch statt der weichen, eine harte Tonart genommen werden, wenn auch der harte Dreiklang der neuen Tonart ursprünglich als Untermediante einer weichen Tonart betrachtet wird. M. s. Fig. 10. Tab. 71.

Beabsichtigt man, mehr Akkorde anzuwenden, bevor man in die neue Tonart geht, so betrachte man 4) einen harten Dreiklang als Obermediante einer weichen Tonart, und einen weichen als Obermediante einer harten, und lasse hierauf in beiden Fällen Untermediante, Unter- und Oberdominante und Tonika derselben erfolgen, wie in Fig. 27. und 28. Tab. 7. außer dem Auftakt. Dies wäre die fünfte Art, aus einer Tonart in die andere zu moduliren, wiewohl diese Betrachtung nur selten statt findet, weil viele Harmonisten einen Werth darauf legen, so geschwind, oder mit so wenig Akkorden als möglich, aus einer Tonart in die andere zu gehen.

Aus eben dem Grunde wird ein verminderter Dreiklang nicht als siebente Stufe einer harten Tonart, und ein harter nicht als siebente Stufe einer weichen Tonart betrachtet, weil zu viele der neuen Tonart angehörige Akkorde erforderlich sein würden, um einen Tonschluß in der neuen Tonart zu haben. Fig. 12. und 13. Tab. 71.

Es wird daher, sobald man bei der Modulation aus einer Tonart in die andere, sich des verminderten Dreiklangs bedient, dieser nur immer als zweite Stufe der neuen Tonart betrachtet, er mag auf einen harten Dreiklang, wie in Fig. 5. Tab. 71., oder auf einen weichen, wie in Fig. 6. Tab. 71. erfolgen, ist gleich, so muß hierauf die Oberdominanten-Harmonie der neuen Tonart, als Auflösung des verminderten Dreiklanges, und nach dieser die tonische Harmonie derselben erfolgen, um einen Tonschluß in der neuen Tonart zu haben. Dies ist die 6te Art, aus einer Tonart in die andere zu moduliren.

Anmerkung. Will man, so kann man auch den einen oder andern Akkord, die Modulation aus einer in die andere Tonart mag statt finden, auf welche Art sie wolle, in erster Umkehrung, d. h. als Sextenakkord anwenden, worüber besonders abzuhandeln hier zu viel Raum eingenommen haben würde, aber die tonische Harmonie der neuen Tonart, sie sei hart oder weich, wird nur immer in ihrer wahren Gestalt angewendet, weil am Schluß jede Umkehrung eines Akkordes das Gehör nicht beruhigt. Als Quartenakkord oder in zweiter Umkehrung wird der Dreiklang nur dann angewendet, wenn es Umstände erfordern und, wie hier gelehrt wurde, die neue Tonart damit eintritt, sonst aber nicht, weil der Quartenakkord eine Auflösung erfordern, durch welche das Gehör von derjenigen Tonart, die es erwartet, zu sehr entfernt werden würde.

§ 4.

Allgemeine Regeln über die verschiedenen Arten, aus einer Tonart in die andere zu moduliren.

Man mag nun die Akkorde betrachten, wie man will, so wird man finden, weil auf einen harten Dreiklang nicht alle harte, und auf einen weichen nicht alle weiche Dreiklänge erfolgen können u. s. w., daß mit harten, weichen und verminderten Dreiklängen, sie mögen auf einen harten oder weichen Dreiklang folgen, zwar nach den meisten Tonarten von C dur oder A moll aus, aber nicht nach allen Tonarten mit zwei oder drei Akkorden modulirt werden kann; z. B. wollte man von C dur aus mit zwei Akkorden vermittelst der Dominantenharmonie nach H dur (m. s. Tab. 71. Fig. 17.) oder von A moll aus mit drei Akkorden nach Es moll moduliren, wie in Fig. 18. Tab. 71., so würde im ersten Falle die Oberdominanten-Harmonie von H dur auf den Dreiklang C, und im zweiten Falle die Unterdominanten-Harmonie von Es moll auf den Dreiklang A dem Gehöre zuwider sein, weil die Akkordenfolge, wie schon § 1. bemerkt wurde, nicht statt finden kann. Wenn daher, nach irgend einer Tonart mit zwei Akkorden zu moduliren, dem Gehöre zuwider ist, so wende man eine andre Art, entweder mit drei oder vier Akkorden, an.

Will man daher von C dur nach H dur, oder von A moll aus nach Es moll moduliren, so würde in beiden Fällen vor der Oberdominante der ersteren und Unterdominante der letzteren Tonart noch ein, der vorhergehenden Tonart angehöriger Akkord angewendet werden müssen. M. s. Tab. 72. Fig. 1. von C dur nach H dur, und in Fig. 2. Tab. 72. von A moll nach Es moll.

Da jedesmal die neue Tonart so gut wie vom Gehöre erwartet, und deren Eintritt nicht zuwider sein darf, so sind folgende Regeln bei der Modulation aus einer Tonart in die andere zu beachten:

1) Wenn die, der Tonart angehörigen Töne, von wo aus man nach einer andern Tonart zu gehen beabsichtigt, noch zu sehr im Gehöre sind, so muß man sie nicht mit den, der Tonart fremden zu schnell vertauschen, sondern erst andere, derjenigen Tonart angehörigen Akkorde, von wo man ausgeht, inzwischen nehmen, wodurch das Gehör gleichsam für die neue Tonart gestimmt wird. Z. B. wenn man von C dur auf die erste Art vermittelst der Dominanten-Harmonie gleich nach A dur gehen will, so thut der Ton Cis dem Ohr weh, weil der Ton C noch im Gehör ist. M. s. Tab .72. Fig. 3. Ebenso verhält es sich, wenn man von C dur aus nach E dur vermittelst der Dominanten-Harmonie gehen will. Da ist der Ton Gis auch zuwider, weil G noch im Gehör ist. Man sehe Fig. 4. Es dürfte daher zweckmäßiger sein, in beiden Fällen entweder statt A dur — A moll oder statt E dur — E moll zu nehmen, oder von C dur nach A dur auf eine vierte Art, wie in Fig. 5. und 6., und nach E dur auf eine zweite Art, wie in Fig. 7. Tab. 72. zu moduliren.

2) Müssen symmetrische Fortschreitungen, sie mögen in harten oder weichen Dreiklängen bestehen, vermieden, und statt dessen willkürliche und mannichfache Fortschreitungen gewählt werden. Z. B. wollte man in den Grundtönen der Akkorde fortwährend den Baß um eine große oder kleine Sekunde, eine große oder kleine Terze, und endlich eine reine Quarte steigen oder fallen lassen, so würde sowohl das gleichmäßige Fortschreiten der Baßnote, als auch die Akkordenfolge dem Gehöre zuwider sein. Es dürfte daher als Regel angenommen werden, in den Grundtönen der Akkorde mit der Baßstimme nicht mehr als einmal, sobald leiterfremde Töne im Akkorde vorhanden

sind, eine große oder kleine Sekunde, große oder kleine Terze auf- oder abwärts zu gehen, wiewohl bei besondern Fällen das Fortschreiten einer kleinen Terze noch am wenigsten dem Gehöre zuwider sein würde. Dagegen können, wenn der Baß in den Grundtönen der Akkorde eine Quarte steigt oder Quinte fällt, die Dreiklänge mögen hart oder weich sein, vier bis fünf Akkorde auf einander erfolgen, ohne dem Gehöre zuwider zu sein. Wenn aber der Baß um eine Quinte steigt und Quarte fällt, nur drei.

Diese Regeln sind streng zu beobachten, und ins Auge zu fassen, daß man also mit den Grundtönen der Akkorde auf mannichfache Art, d. h. um eine Sekunde, Terze, Quarte oder Quinte fortschreitet, und wenn man sich der einen Fortschreitung bedient hat, hierauf eine andere wählt; d. h. ist man um eine kleine oder große Sekunde fortgeschritten, so nehme man hierauf eine Terze, Quarte oder Quinte; ist man um eine Terze fortgeschritten, so nehme man hierauf eine Sekunde, Quarte oder Quinte; und ist man um eine Quarte fortgeschritten, so nehme man hierauf eine Terze, Sekunde oder Quinte. Es würden sich diese vier verschiedenen Fortschreitungen unter einander, da eine Sekunde oder Terze noch groß oder klein sein kann, sehr oft verwechseln lassen, welches anzuwenden dem Lernenden empfohlen wird.

3) Müssen weder zuviel harte noch zuviel weiche Dreiklänge bei den Modulationen nach einander angewendet werden, weil der zu häufige Gebrauch gleichmäßiger Akkorde nach einander dem Gehöre zuwider ist. Es darf daher als Regel angenommen werden, man mag fortschreiten, auf welche Art man will, nicht mehr als fünf harte und vier weiche Dreiklänge aufs Höchste nach einander anzuwenden. Besser ist es noch, die Zahl in beiden Fällen zu verringern, und im ersten Falle nur vier oder drei, und im letzten, nur drei oder zwei anzuwenden, weil widrigenfalls zu viel fremde Töne derjenigen Tonart erfolgen würden,

die noch im Gehör ist, und es nothwendig ist, eine jede Tonart so gelinde als möglich aus dem Gehöre zu bringen. Man kann daher, sobald man sich der einen oder andern Fortschreitung nicht öfter als einmal bedient, und sowohl harte als auch weiche Dreiklänge dabei anwendet, ohne dem Gehör wehe zu thun, sehr leicht aus einer harten oder weichen Tonart nach jeder beliebigen andern, wenn auch nicht auf die erste Art, mit zwei, doch auf die zweite mit drei, oder auf die dritte mit vier Akkorden hingehen, und in der neuen Tonart entweder mit Dreiklängen oder andern Akkorden herummoduliren, oder auch nur in der Tonart, worin man modulirt hat, wenig Akkorde anwenden, und von da aus wieder nach jeder beliebigen andern hingehen, in welchem Falle die Modulation nur vorübergehend oder durchgehend genannt wird.

Nur ist noch erforderlich zu bemerken, daß bei den Modulationen, besonders wenn sie vorübergehend sind, es

4) nothwendig ist, sich der enharmonischen Verwechselungen der Töne oder Akkorde zu bedienen, d. h. statt fis — ges dur, H dur — Ces dur, und Cis dur — Des dur oder umgekehrt, oder statt Dis moll — Es moll, Gis moll — As moll, und Ais moll — B moll oder umgekehrt, zu setzen, wenn man nicht in Verlegenheit kommen will, entweder zu viel Kreuze oder b, oder, mit einem Worte, zu viel unnöthige Versetzungszeichen vor die Noten stellen zu müssen.

Man betrachte folgende Beispiele. Tab. 72. Fig. 8. erfolgt immer ein weicher Dreiklang auf einen harten; beide können auf eine verschiedene Weise betrachtet werden. Der harte einmal fortwährend als Dominante der neuen Tonart, sobald man den weichen als Tonika betrachtet. Betrachtet man den weichen als Tonika und hierauf gleich als Mediante, so kann der harte als Tonika angesehen werden. Diese Art zu moduliren ist sehr gebräuchlich, und kann so oft nach einander angewendet werden, als

man will. Nur muß man sich dabei der enharmonischen Verwechselung bedienen. Man kann auch mit einem weichen Dreiklang beginnen, wie in Fig. 9. Tab. 72. Auch nehmen es die Harmonisten mit den enharmonischen Verwechselungen nicht so genau, und setzen öfter gleich statt Ces — H; statt des — cis u. s. w. wie in Fig. 9. zu sehen ist, wiewol, wenn man statt Ces dur — H dur, und Cis dur — Des dur haben will, vor H dur, Ces, und von Cis dur, Des dur gewesen sein muß, wie in Fig. 8., wenn die enharmonische Verwechselung richtig sein soll.

Auch sind folgende Modulationen in harten und weichen Dreiklängen gebräuchlich.

Will mann sie aber zu oft nacheinander anwenden, so sind sie dem Gehöre zuwider. — Es werden daher, die in den einzelnen Takten verhandenen Fortschreitungen, sobald man sie zu oft wiederholt, Schusterflecke genannt. M. s. Fig. 10. in harten und Fig. 11. Tab. 72. in weichen Dreiklängen. Sie können von einer jeden beliebigen Tonstufe aus angewendet, aber sobald man sich deren bedient, vor- oder rückwärts, gleichviel, dürfte gegen die Regel nicht gehandelt werden, mehr als fünf harte oder vier weiche Dreiklänge auf einander erfolgen zu lassen, widrigenfals in einem wie im andern Falle eine zu häufige Folge der harten Dreiklänge, und noch mehr die der weichen dem Gehöre zuwider sein würde.

Um noch insbesondere mit Geschmack moduliren zu lernen, ist nicht nur eine fleißige Uebung, sondern auch große Meister als Muster zu nehmen, sehr zu empfehlen. Man betrachte folgende Modulation von As nach A dur Tab. 72. in Fig. 12. Beethoven, nachdem er mehre Takte in As gewesen ist, nimmt er die Unterdominante von As im zehnten Takt statt hart, weich, und betrachtet sie als Obermediante von A, worauf er sogleich mit dem eilften Takte in A dur anfängt, und im 17ten Takte

wieder die Dominante von As in erster Umkehrung ergreift, um nach As dur zurückzugehen.

Ferner wendet Moscheles eine vorübergehende Modulation an, Fig. 13. Tab. 72., deren sich Kalkbrenner rückwärts in den ersten zwei Takten in Fig. 14. bedient. In beiden Fällen hätten statt der fremden Töne, der Tonart angehörige angewendet werden können, wiewohl die fremden dem Gehöre nicht zuwider sind.

Nur auf die bereits in § 3. dieses Kapitels angegebene Arten wird mit den aus drei Tönen bestehenden Akkorden aus einer in die andere Tonart modulirt, worüber so viel als erforderlich ist, im einzelnen erörtert wurde, es bedarf daher nur noch der Erwähnung, daß es nöthig ist, darüber nachzudenken, und nicht zu geschwind von einem Gegenstand zum andern überzugehen.

Zweites Kapitel.

Von der Modulation aus einer Tonart in die andere mit Septimenakkorden.

Vorbericht.

Von den verschiedenen Septimenakkorden, deren im 5ten Abschnitt § 2. b. und im 11ten Abschnitt gedacht wurde, sind nur vier, deren man sich bei der Modulation aus einer Tonart in die andere bedient, und zwar 1) der Dominanten-Septimenakkord, 2) der verminderte Septimenakkord, 3) der weiche Septimenakkord, und 4) der große Septimenakkord.

Da über den Gebrauch dieser Septimenakkorde bei der Modulation aus einer Tonart in die andere auf einmal zu reden unverständlich sein würde, so ist es erforderlich, jeden einzeln zu nehmen und auseinander zu setzen, bei welcher Gelegenheit der eine oder andre dieser vier Akkorde, und wie er angewendet wird, wenn man damit aus einer Tonart in die andre gehen will.

§ 1.

Von den Folgen der den verschiedenen Tonarten angehörigen Dominanten-Septimenakkorde auf einen harten oder weichen Dreiklang.

Bedient man sich nun des Dominanten-Septimenakkordes, um damit aus einer Tonart in die andere zu gehen, so ist erforderlich, zu fragen: welche Harmonie dem Dominanten-Septimenakkorde der einen oder andern Tonart vorhergehen darf, oder ob der Dominanten-Septimenakkord der einen oder andern Tonart auf diese oder jene Harmonie folgen kann? Da letztere Frage dem Lernenden am verständlichsten beantwortet werden kann, so werde ich von dem tonischen Dreiklang C dur und A moll ausgehen, und untersuchen, welche Septimenakkorde hierauf angewendet werden können.

Es verhält sich mit dem Dominanten-Septimenakkorde in Beziehung der einer Tonart angehörigen Töne ebenso, wie mit den Dominanten-Dreiklängen, daher können

a. auf den tonischen Dreiklang C dur alle Dominanten-Septimenakkorde erfolgen, deren Grundtöne der Tonart C dur angehören, sie mögen einen oder zwei der Tonart fremde Töne haben, gleichviel. M. s. Tab. 73. Fig. 1. a. bis g. Sobald aber deren Grundtöne der Tonart nicht angehören, dürfte, wenn man den Septimenakkord auf den tonischen Dreiklang C anwenden will, dessen Grundton eine kleine Sekunde oder kleinen halben Ton höher ist, als der Ton C, wenn man verbotene Quinten vermeiden will, wie in Fig. 1. k., entweder die Terze, wie bei h und i verdoppelt sein, und eine Wechselnote (18ter Abschnitt § 2. b.) angewendet werden, oder der Akkord dürfte,

wie bei 1 in letzter Umkehrung folgen. — Wenn der Septimenakkord, dessen Grundton eine kleine Terze höher als der des tonischen Dreiklangs C ist, auf den tonischen Dreiklang C erfolgen soll, so würde man bei dem Septimenakkorde, um die Fortschreitung der übermäßigen Sekunde zu vermeiden, und weil man gewohnt ist, so viel als möglich die Töne, welche der Tonart angehören, in einer und derselben Stimme anzubringen, oder wenn es sein kann, am Orte zu lassen, den Grundton des Septimenakkordes verdoppeln.

Wenn dagegen auf den tonischen Dreiklang C derjenige Septimenakkord erfolgt, dessen Grundton eine Sekunde tiefer als der des tonischen Dreiklangs ist, Tab. 73. Fig. 1. n., oder derjenige, dessen Grundton eine große Terze tiefer als der des tonischen Dreiklangs ist, Tab. 73. Fig. 1. o., so kann der Septimenakkord in beiden Fällen mit allen vier Tönen ausgeübt werden. Aber der, dessen Grundton eine übermäßige Quarte oder verminderte Quinte höher ist, als der Ton C, darf auf den tonischen Dreiklang C nicht folgen, einmal, weil darin mehr als zwei der Tonart C dur fremde Töne vorhanden sind, und zum andern Male, weil der Sprung einer übermäßigen Quarte oder verminderten Quinte in der Baßstimme nach fremden Tönen dem Gehöre zuwider ist. M. s. Fig. 1. p. und q. Demzufolge können alle Dominanten-Septimenakkorde auf den tonischen Dreiklang C folgen, welche nicht mehr als zwei der Tonart C dur fremde Töne haben.

Auf den weichen Dreiklang A moll können diejenigen Dominanten-Septimenakkorde erfolgen, deren Grundtöne der Tonart A moll, ohne erhöht zu sein, angehören. Man sehe Tab. 73. Fig. 2. a. bis g. Sobald aber die Grundtöne der Septimenakkorde der Tonart A moll fremd sind, sie mögen durch ein b erniedrigt oder Kreuz erhöht sein, gleichviel, dürfte, wenn derjenige Septimenakkord erfolgen soll, dessen Grundton eine kleine Sekunde höher ist,

als der Ton A, die Terze des Dominanten-Septimenakkordes verdoppelt werden. M. s. Fig. 2. h. und i. Tab. 73. und vergleiche mit Fig. 1. h. und i. Dagegen dürfte der, dessen Grundton eine große Terze höher oder kleine Terze tiefer ist, ohne Bedenken auf den tonischen Dreiklang A moll mit allen vier Tönen angewendet werden. M. s. Fig. 2. Tab. 73. k. und l. Wenn aber derjenige auf den tonischen Dreiklang A moll angewendet werden soll, dessen Grundton eine kleine Sekunde oder einen kleinen halben Ton tiefer ist, als A, so dürften, um die verbotenen Fortschreitungen der übermäßigen Sekunde in der Tenor- und Discantstimme Fig. 2. m. zu vermeiden, die Töne des Akkordes lieber mit b aufgestellt werden, wie bei n. Wollte man die Stimmen, wie bei o führen, so sind verbotene Quinten vorhanden, darum dürfte die Anwendung bei n am zweckmäßigsten sein, wiewohl die Folge dieses Septimenakkordes auf den Dreiklang A moll unstatthaft ist, weil mehr als zwei der Tonart fremde Töne darin vorhanden sind. Derjenige Septimenakkord, dessen Grundton eine verminderte Quinte höher, als der Ton A ist, darf nicht folgen, einmal, weil, wie schon gesagt wurde, mehr als zwei der Tonart fremde Töne darin vorhanden sind, und zum andern Male, weil die Fortschreitung der verminderten Quinte in den Grundtönen der Akkorde, sobald sie der Tonart, von wo man ausgeht, fremd sind, dem Gehör zuwider ist. M. s. Fig. 2. p. Tab. 73.

§ 2.

Von den verschiedenen Arten, vermittelst des Dominanten-Septimenakkordes aus einer Tonart in die andere zu moduliren.

Will man nun vermittelst des Dominanten-Septimenakkordes aus einer Tonart in die andere gehen, oder

von C dur und A moll aus, nach irgend einer andern Tonart moduliren, so kann die Modulation einmal so eingerichtet sein, daß die neue Tonart gleichsam vom Gehöre erwartet wird, zum andern Male so, daß die neue Tonart dem Gehöre unerwartet eintritt. Im ersten Falle kann der Dominanten-Septimenakkord nur auf die erste Art aufgelöst werden. Sobald man ihn 2) auf eine zweite Art auflöst, oder 3) frei behandelt, nämlich indem Terze und Quinte am Orte bleibt, der Grundton einen großen halben Ton abwärts, und die Septime einen kleinen halben Ton aufwärts gehen läßt, tritt die neue Tonart dem Gehöre unerwartet ein. Im ersten Falle kann die Tonart, wohin man moduliren will, hart, wie Tab. 73. Fig. 3., oder weich, wie Fig. 4. genommen werden, gleichviel, und im zweiten Falle muß der Baßton, wenn man die Tonart hart nehmen will, wie in Fig. 4. Tab. 73., eine kleine Sekunde steigen, und will man die Tonart weich nehmen, wie in Fig. 5., eine große. Und wenn 3) die Septime auf- und der Baßton abwärts geht, so tritt die neue Tonart als Quartenakkord ein, und kann sowohl weich, wie in Fig. 6., als auch hart sein, wie in Fig. 7. Tab. 73. Im ersten Falle bleibt Terze und Quinte des Septimenakkordes am Orte und wird zur Quarte und Sexte; im zweiten Falle aber, wenn man die Tonart hart nehmen will, wie in Fig. 7., muß die Quinte des Septimenakkordes, indem der Baß einen großen halben Ton fällt, mit der Septime einen kleinen halben Ton steigen, wodurch sie zur großen Sexte wird.

Anmerkung. Diese Behandlung des Septimenakkordes dürfte zwar, wie man im folgenden Kapitel sehen wird, eher einem Nonenakkorde angeeignet werden, viele Tonsetzer haben aber dem Dominanten-Septimenakkord der einen oder andern Tonart auf diese

Art zu behandeln für gut befunden, welches anzumerken nicht übergangen werden darf.

Demzufolge kann man mit einem und demselben Septimenakkorde nach sechs verschiedenen Tonarten, nämlich nach drei harten und drei weichen moduliren, d. h. man kann mit dem Dominanten-Septimenakkord Tab. 73. Fig. 1. a. nach F dur, 2) in Fig. 3. Tab. 73. nach F moll, 3) wie in Fig. 4. nach Des dur, 4) wie in Fig. 5. nach D moll, 5) wie in Fig. 6. nach E moll, und 6) wie in Fig. 7. Tab. 73. nach E dur hingehen.

Auf diese Art dürfte es leicht werden, vermittelst des Dominanten-Septimenakkordes von C dur oder A moll aus, mit zwei Griffen nach jeder beliebigen Tonart zu gehen, nur dürfte die, im vorhergehenden Kapitel § 4. gegebene Regel, einer Tonart angehörigen Töne zu rasch mit den der Tonart fremden zu vertauschen, nicht außer Acht gelassen, und auf den weichen Dreiklang A moll eine Folge von Septimenakkorden, worin mehr als zwei der Tonart A moll fremde Töne enthalten sind, vorläufig vermieden werden.

Findet man daher, daß die Folge des einen oder andern Septimenakkordes auf den tonischen Dreiklang C dur oder A moll, oder dessen Auflösung auf eine oder die andere Art dem Gehör zuwider ist, so wende man entweder diejenigen der Tonart angehörigen Dreiklänge vor dem einen oder andern Septimenakkorde an, oder bediene sich der Aufeinanderfolge der Dominanten-Septimenakkorde, wie Tab. 29. Fig. 3. angegeben ist, so lange, bis derjenige Septimenakkord, welchen man anwenden will, ohne dem Gehör zuwider zu sein, auf die eine oder andre Art folgen kann.

§. 3.

Von den Folgen eines verminderten Septimenakkordes auf einen harten oder weichen Dreiklang.

M. s. den Vorbericht dieses Kapitels.

Will man sich nun des verminderten Septimenakkordes bedienen, um damit aus einer Tonart in die andere zu gehen, so enthält dieß bei weitem weniger Schwierigkeiten; einmal, weil auf den tonischen Dreiklang C dur und A moll, (m. s. Tab. 73. Fig. 8. a. b. c. und Fig. 9. a. b. c.) jeder beliebige verminderte Septimenakkord angewendet werden kann, und zum andern Male, weil durch den verminderten Septimenakkord das Gehör aus der Tonart, worin man ist, entfernt und leichter für jede andere Tonart gestimmt wird.

§ 4.

Mehrdeutigkeit des verminderten Septimenakkordes.

Da es innerhalb einer Octave zwölf halbe Töne giebt, so können demzufolge nur drei verschiedene verminderte Septimenakkorde sein, welche auf jeden beliebigen harten oder weichen Dreiklang, gleichviel, folgen können. Da aber, wie schon im 3ten Abschnitt § 1. erörtert wurde, jeder Ton durch drei verschiedene Notenstufen bezeichnet werden kann, so ist, wie man in Folge sehen wird, jeder verminderte Septimenakkord vier-, fünf- auch mehrdeutig,

d. h. dessen gesammte Töne können auf eine vier-, fünf- und mehrfache Weise betrachtet, und auf dem Papiere bezeichnet werden.

§ 5.

Von den verschiedenen Arten, vermittelst des verminderten Septimenakkordes aus einer Tonart in die andere zu gehen.

Der verminderte Septimenakkord kann einmal regelrecht nach einer zweiten Art aufgelöst, und zum andern Male frei behandelt werden. Im ersten Falle wird der Akkord gewöhnlich in seiner wahren Gestalt angewendet und es erfolgt allemal diejenige Tonart hart oder weich, gleichsam vom Gehöre erwartet, deren Grundton eine kleine Sekunde höher ist, als der des verminderten Septimenakkordes. Im zweiten Falle bleibt die Septime am Orte und wird zur ersten Stufe der, von dem Gehör nicht erwarteten neuen Tonart, und der Akkord wird nur in erster oder zweiter Umkehrung angewendet.

Demzufolge kann man mit den vier Tönen eines verminderten Septimenakkordes, weil man sie auf eine mehrfache Weise betrachten, und sowohl regelrecht als auch frei behandeln, d. h. die Septime auflösen, oder, indem die andern Stimmen fortgehen, am Orte lassen kann, nach zwölf verschiedenen, acht harten und vier weichen Tonarten, hingehen.

Man betrachte z. B. 1) die vier Töne des verminderten Septimenakkordes Tab. 73. Fig. 8. a. für fis, a, c, es, wie in Fig. 10. a., so dürfte, wenn der Akkord regelrecht aufgelöst wird, entweder G dur oder moll als Auflösung folgen, und wenn die Septime am Orte bleibt, indem die andern Stimmen fortschreiten, Es dur in zweiter

Umkehrung. M. s. Fig. 10. b., worauf der Dominanten-Septimenakkord und der tonische in seiner wahren Gestalt folgen muß.

Betrachtet man die vier Töne fis, a, c, es

2) für ges, a, c, es, wie in Fig. 11. a., so dürfte als regelrechte Auflösung entweder B dur oder moll folgen, und wenn man die Septime am Orte läßt, Ges dur in zweiter Umkehrung. M. s. Fig. 11. b.

Betrachtet man 3) die vier Töne fis, a, c, es, wie in Fig. 12. a. für fis, a, c, dis, oder mit andern Worten, verwandelt man den Ton es in Fig. 10. a. in dis, so dürfte, wenn der Akkord regelrecht aufgelöst wird, E dur oder moll folgen, wie in Fig. 12. a., und wenn die Septime am Orte bleibt, die Tonart C dur in zweiter Umkehrung. M. s. Fig. 12. b.

Betrachtet man endlich 4) die Töne des verminderten Septimenakkordes fis, a, c, es für fis, a, his, dis, wie in Fig. 13. a., oder, welches gleichviel ist, aber seltner zu geschehen pflegt, für ges, doppelt b, c, es, wie in Fig. 13. b., so dürfte im ersten Falle, wenn der Akkord regelrecht aufgelöst wird, als Auflösung die Tonart Cis dur oder moll, im zweiten Falle aber Des dur oder moll folgen. M. s. Fig. 13. b. Und wenn die Septime am Orte bleibt, im ersten Falle A dur, in zweiter Umkehrung wie in Fig. 13. c.

So wie diese vier verschiedenen Töne des einen verminderten Septimenakkordes auf eine mehrfache Weise betrachtet werden konnten, ebenso können auch die des verminderten Septimenakkordes in Fig. 8. b. gedeutet und betrachtet werden.

Man sehe Fig. 14. a. und b. den verminderten Septimenakkord, wo dessen Töne 1) für cis, e, g, b betrachtet wurden. In Fig. 15. a. und b. Tab. 73. sind sie 2) für cis, e, g, ais; 3) in Fig. 16. a. und b. für des, e, g, b betrachtet worden, und können auch, wie in

Fig. 17. für cis, e, doppelt fis und ais betrachtet werden. Endlich 4) sind die Töne cis, e, g, b in Fig. 18. a. und b. für des, fes, g, b betrachtet worden.

Die vier Töne des verminderten Srptimenakkordes in Fig. 8. c. sind in Fig. 19. a. und b. für d, f, gis, h betrachtet worden; 2) in Fig. 20. a. und b. für d, f, as, h; 3) in Fig. 21. a. und b. für d, f, as, ces, und können auch für doppelt cis, eis, gis und h betrachtet werden, wie in Fig. 22., welches jedoch selten zu geschehen pflegt; 4) in Fig. 23. a. und b. sind sie für d, eis, gis, h; und 5) in Fig. 1. Tab. 74. für doppelt es, f, as, ces betrachtet worden, sobald man aber den Akkord frei behandeln will, dürfte es, um die vielen Versetzungszeichen zu vermeiden, angemessener sein, sie, wie in Fig. 23. b. Tab. 73. für d, eis, gis, h zu betrachten. Und so würde man in dem Betrachten der Töne des verminderten Septimenakkordes noch weiter gehen können, wenn man sich der doppelten Kreuze oder b bedienen wollte. Da man sie aber wegen Schwierigkeit im Notenlesen vermeidet, so betrachtet man die Töne dieser verminderten Septimenakkorde immer auf die einfachste Weise. Es dürfte daher nur noch bemerkt werden, wie schon erwähnt wurde, daß, sobald die verminderten Septimenakkorde regelrecht aufgelöst worden sind, allemal diejenige Tonart hart oder weich erfolgt, deren Grundton oder erste Stufe eine kleine Sekunde oder großen halben Ton höher ist, als der des verminderten Septimenakkordes.

Und wenn der Septimenakkord frei behandelt wird, so wird die Septime beim freien Eintritt der neuen Tonart zum Grundton derselben, mithin erfolgt diejenige harte Tonart, deren Grundton eine große Sexte höher ist, als die Grundnote derjenigen, welche erfolgen würde, wenn man den verminderten Septimenakkord auf eine zweite Art auflöst.

§ 6.

Von den verschiedenen Arten, vermittelst des weichen Septimenakkordes aus einer Tonart in die andere zu gehen.

M. s. Vorbericht dieses Kapitels.

Bedient man sich nun der weichen Septimenakkorde, um damit aus einer Tonart in die andere zu gehen, so kann die Modulation nur nach den nächstverwandten Tonarten statt finden, weil ein weicher Septimenakkord nur einmal als zweite, dritte und sechste Stufe, einer harten oder als erste, vierte und fünfte einer weichen Tonart betrachtet, und zum andern Male die Septime des Akkordes nicht unvorbereitet angewendet werden kann. Auch müssen vor dem weichen Septimenakkorde der Tonart, von wo man ausgeht, angehörige, und nach dessen Anwendung derjenigen Tonart angehörige Harmonieen, wohin man zu gehen beabsichtigt, angewendet werden, ersteres, damit die Modulation nicht dem Gehöre zuwider ist, und letzteres, weil es erforderlich ist, in der neuen Tonart einen Schluß zu haben.

Man betrachte den weichen Septimenakkord d, f, a, c Tab. 74. Fig. 2. Dieser ist hier als zweite Stufe einer harten Tonart betrachtet; in Fig. 3. als dritte Stufe einer harten Tonart, und Fig. 4. als sechste Stufe einer harten Tonart. In Fig. 5. ist derselbe Septimenakkord als vierte Stufe einer weichen, Fig. 6. als fünfte Stufe, und Fig. 7. als erste Stufe einer weichen Tonart betrachtet. Letzte beiden Fälle werden bei den Modulationen aus einer Tonart in die andere selten benutzt, weil, wie man in Fig. 5. 6. und 7. sieht, zu viel der neuen

Tonart angehörige Akkorde erforderlich sind, um den Schluß zu haben.

§ 7.

Von den verschiedenen Arten, vermittelst des großen Septimenakkordes aus einer Tonart in die andere zu gehen.

M. s. Vorbericht dieses Kapitels.

Bedient man sich endlich eines großen Septimenakkordes, um damit aus einer Tonart in die andere zu gehen, so dürfte die Modulation, von wo man ausgeht, nur nach den allernächst verwandten Tonarten statt finden, weil man einen großen Septimenakkord nur als erste und vierte Stufe einer harten Tonart, und als dritte und sechste einer weichen betrachten kann, und die große Septime ohne Vorbereitung auf die eine oder andre Art, wie es § 1. des 11ten Abschnittes angegeben wurde, nicht gut anwenden kann. Auch kommt hinzu, daß, sobald der Akkord als erste Stufe einer harten Tonart betrachtet wird, die Modulation nicht aus der Tonart führt. In Fig. 8. Tab. 74. ist der große Septimenakkord c, e, g, h als erste Stufe einer harten Tonart; in Fig. 9. als vierte Stufe derselben betrachtet, in welchem Falle, wie man bei gedachten Figuren sieht, schon mehr der neuen Tonart angehörige Akkorde erforderlich sind, um den Schluß zu haben. In Fig. 10. ist der Akkord als dritte Stufe einer weichen Tonart betrachtet, und wenn man ihn als sechste Stufe betrachten will, so darf in Fig. 9. nur mit dem fünften Akkord der Tonschluß der neuen Tonart erfolgen.

Auf diese Arten wird mit dem einen oder andern Septimenakkorde aus einer Tonart in die andere modulirt,

und größtentheils bei der Modulation nach einer andern Tonart der Dominanten- und verminderte Septimenakkord angewendet, aber seltener weiche oder große Septimenakkorde, weil man damit nicht in jede beliebige fremde Tonart gehen kann.

§ 8.

Allgemeiner Rath über die Behandlungsarten des Dominanten- und verminderten Septimenakkordes bei der Modulation aus einer Tonart in die andere.

Da der Dominanten-Septimenakkord auf drei verschiedene Arten, und der verminderte auf zwei Arten behandelt werden kann, und sobald man aus einer Tonart in die andere modulirt, es nicht gleichviel ist, welche Art man wählt, weil oft der zu rasche Erfolg der neuen Tonart dem Gehöre zuwider ist, so werde ich von C dur aus nach allen Tonarten gehen, und dabei angeben, welche Behandlungsweise des einen oder andern Akkordes die vortheilhafteste ist.

1) Von C dur nach Des dur Tab. 73. Fig. 1. o. ist der Dominanten-Septimenakkord auf die erste Art behandelt, und in Fig. 4. Tab. 73. auf eine zweite. Von C nach Cis dur Tab. 74. Fig. 11. auf eine dritte Art. Von C nach Des dur oder Cis dur Tab. 73. Fig. 13. a. und b. ist der verminderte Septimenakkord auf die erste Art behandelt und von C nach Des dur auf eine zweite Art Tab. 73. in Fig. 16. b. Man würde demnach von C nach Cis oder Des dur moduliren und sowohl den Dominanten- als auch verminderten Septimenakkord auf alle Arten behandeln können.

2) Von C dur nach D ist der Dominanten-Septimenakkord auf die erste Art behandelt, Tab. 73. in Fig. 1. f., und auf eine dritte Art Tab. 74. in Fig. 12. Auf eine zweite Art zu behandeln würde der Dominanten-Septimenakkord der Tonart Fis dur erforderlich sein und das Gehör nicht nach D dur gestimmt werden, darum findet sie entweder gar nicht, oder nur in höchst seltenen Fällen statt. Von C nach D dur ist der verminderte Septimenakkord auf eine erste Art behandelt. Tab. 73. in Fig. 14. a. und auf eine zweite Art in Fig. 23. b.

3) Von C nach Es dur ist der Dominanten-Septimenakkord auf die erste Art behandelt. Tab. 73. Fig. 1. n. Auf eine zweite Art Tab. 74. Fig. 13. Von C nach Dis dur auf eine dritte Art in Fig. 14. Von C nach Es dur ist der verminderte Septimenakkord behandelt auf die erste Art Tab. 73. in Fig. 21. a. und auf eine zweite Art in Fig. 10. b.

4) Von C nach E dur ist der Dominanten-Septimenakkord auf die erste Art behandelt in Fig. 1. g. Tab. 73. Auf eine zweite Art den Dominanten-Septimenakkord zu behandeln, dürfte unzweckmäßig sein, weil die Töne des erforderlichen Dominanten-Septimenakkordes der Tonart C dur zu fremd sind. M. s. Tab. 74. Fig. 15. Es dürfte daher nur nach E moll statt finden, wie in Fig. 16. Dagegen dürfte auf eine dritte Art die Behandlung des Dominanten-Septimenakkordes von C nach E dur, wie Tab. 73. in Fig. 7., oder nach E moll, wie in Fig. 6. statt finden. Der verminderte Septimenakkord ist von C nach E dur auf die erste Art behandelt in Fig. 12. a., und auf eine zweite Art in Fig. 17.

5) Von C nach F dur ist der Dominanten-Septimenakkord auf die erste Art behandelt, Tab. 73. in Fig. 1. a. und auf eine zweite Art Tab. 74. in Fig. 17. Auf eine dritte Art, wie in Fig. 18., wird er wegen verbotener Quinten selten oder gar nicht angewendet. Von C

nach F dur ist der verminderte Septimenakkord auf die erste Art behandelt, Tab. 73. in Fig. 16. a. und auf eine zweite Art in Fig. 19. b.

6) Von C nach Ges oder Fis dur ist der Dominanten-Septimenakkord auf die erste Art behandelt, Tab. 73. in Fig. 1. i. und k. Auf eine zweite Art Tab. 74. in Fig. 19., in welchem Falle nur nach Ges, nicht nach Fis dur gegangen wird. Auf eine dritte Art ist der Akkord Tab. 74. in Fig. 20. Von C nach Ges oder Fis ist der verminderte Septimenakkord behandelt auf die erste Art in Fig. 23. a. Tab. 73. und Fig. 1. Tab. 74., und auf eine zweite Art Tab. 73. in Fig. 11. b.

7) Von C nach G dur ist der Dominanten-Septimenakkord behandelt Tab. 73. in Fig. 1. b. auf die erste Art; auf eine zweite Art dürfte, wie Tab. 74. in Fig. 21., der Dominanten-Septimenakkord wegen des zu schnellen Erfolges der der Tonart fremden Töne nicht nach G dur, sondern nur nach G moll behandelt werden, wie in Fig. 22. Auf eine dritte Art ihn zu behandeln, findet wegen verbotener Quinten sowohl, als auch des zu schnellen Erfolges der der Tonart fremden Töne auch selten statt. M. s. Fig. 23. Tab. 74. Dagegen kann der verminderte Septimenakkord von C nach G dur sowohl auf die erste Art, wie Tab. 73. in Fig. 10. a., als auch auf die zweite Art, wie in Fig. 15. b., behandelt werden.

8) Von C nach As dur ist der Dominanten-Septimenakkord auf die erste Art behandelt, Tab. 73. in Fig. 1. m., auf eine zweite Art Tab. 74. Fig. 24., und auf eine dritte Art Fig. 25. von C nach Gis, in welchem Falle durch eine enharmonische Verwechselung Gis in As verwandelt werden muß. Von C nach As ist der verminderte Septimenakkord behandelt worden auf die erste Art Tab. 73. in Fig. 18. a. (man betrachte die ersten 3 Akkorde) und auf eine zweite Art in Fig. 20. b.

9) Von C nach A dur ist der Dominanten-Septimenakkord auf die erste Art behandelt Tab. 73. in Fig. 1. c. in welchem Falle nur moll gewählt wird, aus bereits erwähnten Ursachen. Auf eine zweite Art Tab. 74. in Fig. 26. und auf eine dritte Art Fig. 27., welche Behandlung die zweckmäßigste sein würde. Der verminderte Septimenakkord ist auf die erste Art behandelt in Fig. 19. a. Tab. 73., in welchem Falle, weil der Ton Cis dem Gehöre zuwider sein würde, indem C noch im Gehöre ist, statt dur — moll genommen wird. Auf eine zweite Art sehe man Tab. 73. in Fig. 13. c.

10) Von C nach B dur ist der Dominanten-Septimenakkord auf die erste Art behandelt Tab. 73. in Fig. 1. d., auf eine zweite Art Tab. 74. Fig. 28. Auf eine dritte Art dürfte nicht statt finden, weil der Dominanten-Septimenakkord nicht auf den Dreiklang C erfolgen darf. Von C nach B dur ist der verminderte Septimenakkord auf die erste Art behandelt worden Tab. 73. in Fig. 11. a. und auf eine zweite Art in Fig. 14. b. Endlich

11) kann, wenn man von C nach H dur moduliren will, der Dominanten-Septimenakkord nicht auf die erste Art, wie Tab. 73. in Fig. 1. q. behandelt werden. Auf eine zweite Art nur, wenn man von C nach Ces dur modulirt, weil nach H zu viel Versetzungszeichen gewählt werden müssen. Man sehe Tab. 74. Fig. 29. Dagegen dürfte von C nach H dur der Dominanten-Septimenakkord auf eine dritte Art, wie Tab. 74. in Fig. 30. behandelt werden. Der verminderte Septimenakkord ist auf die erste Art behandelt worden Tab. 73. in Fig. 15. a. und auf eine zweite Art Tab. 73. in Fig. 22.

So wie nun von C dur aus nach allen Tonarten gegangen und dabei die Akkorde bald auf eine oder die andre Art behandelt werden können, so darf es auch von jeder beliebigen andern Tonart aus, statt finden. Nur ist noch erforderlich zu bemerken, daß, sobald von einer harten

oder weichen in eine beliebige andre harte gegangen wird, die Septimenakkorde größtentheils auf alle Arten behandelt werden können, sobald deren Folge eingeräumt werden darf, und der Eintritt der neuen Tonart dem Gehöre nicht zuwider ist. Sobald man aber aus einer weichen oder harten Tonart wieder in eine weiche geht, darf der verminderte Septimenakkord nicht auf eine zweite, aber der Dominanten-Septimenakkord auf alle Arten behandelt werden, weil der Grundton des verminderten Septimenakkordes nicht am Orte bleiben darf, sondern enharmonisch verwechselt werden müßte, und diese Behandlung eigentlich dem Dominanten-Nonenakkorde mit ausgelassenem Grundton angehören würde. Ferner können die Modulationen aus einer Tonart in die andere vorübergehend, oder auch nicht vorübergehend statt finden. Im ersten Falle geht man durch mehre Tonarten so lange, bis man auf eine, dem Gehöre angemessene Weise in diejenige kommt, worin man zu verweilen beabsichtigt, m. s. Tab. 72. Fig. 14., und im andern Falle geht man nur auf eine oder die andre Art von wo man ist, nach derjenigen Tonart, worin man zu verweilen beabsichtigt. Im ersten Falle, wenn man durch mehre Tonarten gehen will, kann man diese Tonarten sowohl nach symmetrischen als auch willkürlichen Fortschritten auf einander erfolgen lassen.

Nach symmetrischen Progressionen würden sie nur auf einander erfolgen können, auf- oder abwärts, gleichviel: 1) in Quarten, 2) in Quinten, 3) in großen Terzen, 4) in kleinen Terzen, 5) in großen Sekunden und endlich 6) in kleinen. In großen und kleinen Terzen, sowie auch in großen Sekunden, können nicht alle Tonarten der Reihe nach auf einander erfolgen, weil man im ersten Falle mit der vierten, im zweiten Falle mit der fünften, und im dritten Falle mit der sechsten die Tonart, von welcher man ausgegangen ist, wieder erhalten würde. Will man daher durch alle Tonarten gehen, so können sie nur einmal in

Quinten oder Quarten, und zum andern Male in kleinen Sekunden auf einander erfolgen.

Nur auf diese Art würden die Tonarten symmetrisch auf einander erfolgen können. Wenn man aber willkürlich bald aus einer in die andre Tonart gehen will, so dürfte sich nicht leicht bestimmen lassen, wie oft die zwölf harten oder weichen Tonarten verschieden auf einander erfolgen können. Denn man hat schon gesehen, daß ein 5stimmiger Akkord 120, und ein 6stimmiger 720 Gestalten hat; also dürfte die Folge der zwölf verschiedenen Tonarten hart oder weich noch häufiger, und zwar zahllos unter einander verwechselt werden können.

Bedient man sich nun der symmetrischen Progressionen, um damit aus einer Tonart in die andere zu gehen, so dürfte die dritte Art, den Dominanten-Septimenakkord, oder zweite Art, den verminderten Septimenakkord zu behandeln, die zweckmäßigste sein, wiewohl alle symmetrischen Progressionen sowohl innerhalb einer Tonart, als auch bei den Modulationen nach andern Tonarten vermieden, und nur unter gewissen Umständen angewendet werden. Wählt man dagegen die Aufeinanderfolge der Tonarten willkürlich, so dürfte bald die eine oder andre Art, den Dominanten-Septimen- oder verminderten Septimenakkord zu behandeln, angewendet, und insbesondre eine fleißige Uebung dem Lernenden empfohlen werden, weil, sobald die Modulation aus einer Tonart in die andre dem Gehöre angenehm sein soll, eine gewisse Routine erforderlich ist, welche nur durch Uebung erlangt werden kann, und nothwendig ist, wenn der Lernende allemal diejenige Art zu moduliren finden soll, wodurch das Eintreten der neuen Tonart dem Gehöre nicht zuwider ist.

Drittes Kapitel.

Von der Modulation aus einer Tonart in die andere mit Nonenakkorden.

Vorbericht.

Von den verschiedenen Nonenakkorden, deren im fünften Abschnitt § 2. c. und im zwölften Abschnitt gedacht wurde, werden nur drei, und zwar einmal mit Grundton, und zum andern Male ohne Grundton angewendet, wenn man beabsichtigt, mit Nonenakkorden aus einer Tonart in die andere zu gehen. 1) Der Dominanten-Nonenakkord der harten Tonart; 2) der Dominanten-Nonenakkord der weichen Tonart und 3) der Nonenakkord mit großer Terze, verminderter Quinte, kleiner Septime und kleiner None, welcher auf der zweiten Stufe der weichen Tonart seinen Sitz hat. —

§ 1.

Von der Modulation aus einer Tonart in die andere, vermittelst des Dominanten-Nonenakkordes der harten Tonart.

Bedient man sich nun des Nonenakkordes der harten Tonart, um damit aus einer Tonart in die andere

zu gehen, so kann die None einmal vorbereitet werden und zum andern Male frei eintreten. Im ersten Falle kann sie nur a. durch die Terze, Quinte und Octave eines harten Dreiklangs vorbereitet werden, und b. durch die Quinte und Octave eines weichen Dreiklangs, weil durch die Terze eines weichen Dreiklangs nur eine kleine None vorbereitet werden kann.

Wenn man sich daher des Dominanten-Nonenakkordes der harten Tonart bedienen und die None vorbereiten will, so kann man nur damit in die nächstverwandten Tonarten gehen, und zwar, wenn die None durch die Terze eines Dreiklangs vorbereitet ist, so geht die Modulation nur von C nach G dur. M. s. Tab. 74. Fig. 31.

Ist die None durch die Quinte eines Dreiklangs vorbereitet, so geht die Modulation von C nach B dur. M. s. Fig. 32.

Und wenn die None durch die Octave eines harten Dreiklangs vorbereitet ist, so geht die Modulation von C nach Es dur. M. s. Fig. 33. Tab. 74.

Ist die None durch die Quinte eines weichen Dreiklangs vorbereitet, so geht die Modulation von A moll nach G dur. M. s. Fig. 34.

Und wenn endlich die None durch die Octave eines weichen Dreiklangs vorbereitet ist, so geht die Modulation von A moll aus nach C dur. M. s. Tab. 74. Fig. 35.

In allen diesen hier angeführten Fällen, wird auch im vierstimmigen Satze der Nonenakkord ohne Grundton angewendet. Wie man dabei mit einer oder der andern Stimme zu verfahren habe, ist nicht nöthig, zu erörtern, weil über den Gebrauch des Nonenakkordes schon im zwölften Abschnitte abgehandelt und so viel, als dem Lernenden zu wissen nöthig ist, gesagt wurde; daher vergleiche man Tab. 74. Fig. 31. mit Fig. 36.; Fig. 37. mit Fig. 32.; Fig. 33. mit Fig. 38.; Fig. 34. mit Fig. 39. und Fig. 35. mit Fig. 40.

§ 2.

Von der Modulation aus einer Tonart in die andere, vermittelst des Dominanten-Nonenakkordes der weichen Tonart.

Wenn man sich des Dominanten-Nonenakkordes der weichen Tonart bedienen will, um damit aus einer Tonart in die andere zu gehen, so wird dieser einmal mit Grundton, und zum andern Male ohne Grundton ausgeübt. Im ersten Falle wird gewöhnlich die None vorbereitet, und die Vorbereitung der None darf statt finden, a. durch die Terze eines weichen Dreiklangs, man sehe Tab. 74. Fig. 41. und 42.; und b. durch die Octave eines harten Dreiklangs, wie in Fig. 43. und 44.

Die Modulation würde in beiden Fällen nur nach den nächstverwandten Tonarten statt finden, und zwar, wenn die None durch die Terze eines weichen Dreiklangs vorbereitet ist, von der Tonika aus nach der Dominante, und ist sie durch die Octave eines harten Dreiklangs vorbereitet, von der Tonika aus nach der Mediante.

Bedient man sich des Akkordes ohne Grundton, so tritt gewöhnlich die None frei ein. Weil der Akkord in diesem Falle vollkommen einem verminderten Septimenakkorde ähnlich ist, so kann er auf allen Tonstufen beliebig ausgeübt werden und jeder harte oder weiche Dreiklang vorangehen. Ferner kann er einmal streng und zum andern Male frei behandelt werden. Im ersten Falle muß die None auflösen, indem die andern Töne am Orte bleiben und zum Grundton des Dominanten-Septimenakkordes derjenigen Tonart werden, wohin man zu gehen beabsichtigt. Im zweiten Falle, wenn man die None frei behandelt, kann sie einmal mit der Septime, indem der Baß eine kleine Sekunde steigt, und die ursprüngliche

Quinte des Akkordes eine große fällt, entweder am Orte bleiben, oder zum andern, während dieser Prozedur einen kleinen halben Ton aufwärts gehen. Im ersten Falle wird der Akkord, wenn man ihn streng behandelt, in allen Gestalten, und im zweiten Falle, wenn man ihn frei auf eine oder die andre Art behandelt, nur in seiner wahren Gestalt oder in erster Umkehrung angewendet.

Demzufolge kann man mit einem und demselben Nonenakkorde, da er einmal streng, und zum andern Male auf zwei Arten frei behandelt sein kann, jedesmal nach zwei verschiedenen Tonarten hingehen, weil die Tonarten sowohl in einem wie im andern Falle hart als auch weich folgen können. Da nun noch dessen vier verschiedene Töne mehrdeutig sind, und insgesammt auf eine vier- und fünffache Weise gedeutet werden können, so kann man mit den vier Tönen eines Nonenakkordes, zufolge der verschiedenen Behandlung nach 8 harten und 8 weichen Tonarten hingehen. Nur kommt es noch darauf an, wofür man die Töne des einen oder andern Nonenakkordes betrachtet.

Man sehe Tab. 75. Fig. 1. a. den Dominanten-Nonenakkord der weichen Tonart streng behandelt, und die None regelrecht aufgelöst. Da sie zum Grundton des Dominanten-Septimenakkordes geworden, und der Dominanten-Septimenakkord der harten oder weichen Tonart gleich ist, so ist es gleichviel, ob die hierauf folgende Tonart hart oder weich genommen wird. Man sehe Tab. 75. in Fig. 1. b. denselben Akkord auf die erste Art frei behandelt, folglich ist die None mit der Septime am Orte geblieben, indem der Baßton eine kleine Sekunde aufwärts, und die ursprüngliche Quinte eine große abwärts geht. In diesem Falle würde die Tonart nur weich genommen werden können. Will man sie hart haben, so muß der Akkord auf eine zweite Art frei behandelt werden, und die None, wie in Fig. 1. c. einen kleinen halben Ton aufwärts gehen, während der Baß

eine kleine Sekunde steigt, die ursprüngliche Quinte eine große fällt und die Septime am Orte bleibt.

Anmerkung. Letztere Behandlung wollen viele Lehrer dem verminderten Septimenakkorde aneignen, gute Tonsetzer haben aber die Modulation aus einer Tonart in die andere auf die Art wie in Fig. 1. b. zu Papiere gebracht und den Nonenakkord mit ausgelassenem Grundton sowohl auf die erste als auch zweite Art frei behandelt. Da er aber in diesem Falle vollkommen einem Septimenakkorde ähnlich ist, so dürfte es im Ganzen genommen gleichviel sein, ob er für einen verminderten Septimenakkord oder Nonenakkord betrachtet wird. Nur würde man, sobald man ihn für einen Septimenakkord betrachten will, noch mehrere Arten von verschiedener Behandlung desselben, dagegen weniger des Nonenakkordes annehmen müssen, oder mit einem Worte, die freie Behandlung des Nonenakkordes würde dem Septimenakkorde, und nur die strenge dem Nonenakkorde in diesem Fallr angeeignet werden können.

Die vier Töne gis, h, d, f in Fig. 1. a. sind 2) für as, h, d, f betrachtet, und der Akkord streng in Fig. 2. a.; auf die erste Art Fig. 2. b., und auf die zweite Art Fig. 2. c. frei behandelt worden.

In Fig. 3. Tab. 75. sind die vier Töne gis, h, d, f 3) für gis, h, d, eis betrachtet, und der Akkord streng, Fig. 3. a.; auf die erste Art Fig. 3. b., und auf die zweite Art Fig. 3. c. frei behandelt worden.

In Fig. 4. sind die vier Töne gis, h, d, f 4) für as, ces, d, f betrachtet und der Akkord streng, Fig. 4. a.; auf die erste Art Fig. 4. b.; und auf die zweite Art Fig. 4. c. frei behandelt worden.

Man betrachte ferner den Dominanten-Nonenakkord ohne Grundton der weichen Tonart D moll. In Fig. 5. a. Tab. 75. ist die None streng behandelt worden; in Fig. 5. b. auf eine erste Art, und in Fig. 5. c. auf eine zweite Art frei.

Diese vier Töne cis, e, g, b sind 2) in Fig. 6. a. für des, e, g, b betrachtet, folglich cis in des verwandelt und der Akkord streng behandelt worden. In Fig. 6. b. ist der Akkord auf die erste Art, und in Fig. 6. c. auf eine zweite Art frei behandelt worden. In Fig 7. a. Tab. 75. sind die vier Töne cis, e, g, b 3) für cis, e, g, ais betrachtet, mithin b in ais verwandelt, und der Akkord streng; in Fig. 7. b. auf eine erste Art, und in Fig. 7. c. auf eine zweite Art frei behandelt worden.

In Fig. 8. a. sind die vier Töne cis, e, g, b 4) für des, fes, g, b betrachtet, und der Akkord streng; in Fig. 8. b. auf eine erste Art, und in Fig. 8. c. auf eine zweite Art frei behandelt worden, und können auch, wenn es die Umstände erfordern, für cis, e, doppelt fis und ais betrachtet, und wie in Fig. 9. a. streng, als auch wie in Fig. 9. b. auf eine, und wie in Fig. 9. c. oder die andre Art frei behandelt werden.

Man betrachte ferner den Dominanten-Nonenakkord der weichen Tonart E moll. Derselbe ist 1) in Fig. 10. a. Tab. 75. streng, in Fig. 10. b. auf eine erste Art, und in Fig. 10. c. auf eine zweite Art frei behandelt worden.

In Fig. 11. a. sind die vier Töne, welche in Fig. 10. a. dis, fis, a, c sind, 2) für es, fis, a, c betrachtet, mithin dis in es verwandelt, und der Akkord streng behandelt worden. In Fig. 11. b. ist der Akkord auf die erste, und in Fig. 11. c. auf die zweite Art frei behandelt werden.

In Fig. 12. a. sind die vier Töne dis, fis, a, c 3) für es, ges, a, c betrachtet und der Akkord streng,

in Fig. 12. b. auf die erste, in Fig. 12. c. auf die zweite Art frei behandelt worden.

In Fig. 13. a. sind die vier Töne dis, fis, a, c 4) für dis, fis, a, his betrachtet, und der Akkord streng; in Fig. 13. b. auf eine erste, und in Fig. 13. c. auf eine zweite Art frei behandelt worden.

Endlich in Fig. 14. sind die vier Töne dis, fis, a, c 5) für es, ges, doppelt b und c betrachtet, und der Akkord streng behandelt worden. Eine freie Behandlung würde zu sehr nach entfernten Tonarten führen, welche zu viel Versetzungszeichen erfordern, daher wird sie nicht angewendet.

§ 3.

Von der Modulation aus einer Tonart in die andere, vermittelst des Nonenakkordes mit großer Terze und verminderter Quinte.

Wenn man sich des Nonenakkordes mit großer Terze, verminderter Quinte, kleiner Septime und kleiner None bedienen will, der ursprünglich auf der zweiten Stufe der weichen Tonart seinen Sitz hat, so wird dieser fortwährend ohne Grundton ausgeübt, und ebenso, wie der Dominanten-Nonenakkord der weichen Tonart ohne Grundton einmal streng, und zum andern Male auf eine oder die andre Art frei behandelt.

Im ersten Falle, wenn der Akkord streng behandelt wird, wird er selten in seiner wahren Gestalt, wie in Fig. 15. Tab. 75., sondern größtentheils in zweiter Umkehrung, wie in Fig. 16. ausgeübt, und zwar, weil man den, zufällig durch das Kreuz erhöhten Ton sowohl melodischer als auch harmonischer Folgen wegen, gern in der

Oberstimme hat. Viele Tonlehrer wollen ihn in keiner andern Stimme gestatten, wiewohl er in einer oder der andern dem Gehöre nicht zuwider ist. Noch andere wollen die untern drei Töne des Akkordes in Fig. 16. für einen Dreiklang, und die, durch die Umkehrung entstandene übermäßige Sexte nur für zufällig hinzugefügt, mithin den tiefsten Ton des Akkordes für den wahren Grundton desselben betrachten.

Im zweiten Falle, wenn man den Akkord auf eine oder die andre Art frei behandelt, wird er sowohl in seiner wahren Gestalt, als auch in zweiter Umkehrung ausgeübt. M. s. den Akkord auf die erste Art frei behandelt in Fig. 17. Tab. 75. in seiner wahren Gestalt, und in Fig. 18. in erster Umkehrung. Auf eine zweite Art frei behandelt in Fig. 19. in seiner wahren Gestalt, und in zweiter Umkehrung in Fig. 20. Tab. 75. Da er in zweiter Umkehrung vollkommen wie ein Dominanten-Septimenakkord klingt, so würde er in zweiter Umkehrung nach Art der Septimenakkorde auf einen harten oder weichen Dreiklang zwar folgen, aber nur entweder nach Art eines Nonenakkordes streng, oder auf eine oder die andere Art frei behandelt werden können. Sobald er streng behandelt wird, löst die None in den Grundton eines Septimenakkordes mit großer Terze und verminderter Quinte auf, der nur als zweite Stufe einer weichen Tonart, oder als ein der Dominante vorhergehender Septimenakkord betrachtet werden kann, weil die hierauf folgende Tonart, wie man in Fig. 15. und 16. Tab. 75. gesehen hat, nur immer die Dominante derjenigen Tonart ist, wohin man zu moduliren beabsichtigt. Wenn er dagegen auf die erste und zweite Art frei behandelt wird, er mag in seiner wahren Gestalt, wie in Fig. 17. und 19., oder in zweiter Umkehrung, wie in Fig. 18. und 20. angewendet werden, so tritt die folgende Tonart, sie sei hart oder weich, als Quartenakkord ein. Man würde demzufolge mit

diesem Akkorde nach zwei harten Tonarten und einer weichen hingehen können.

Anmerkung. Weil viele Harmonisten es mit dem Schreiben der Noten nicht so genau nehmen, so haben sie den Dominanten-Septimenakkord der einen oder andern Tonart, wie schon im vorigen Kapitel erörtert wurde, so behandelt, als dieser Nonenakkord nach einer ersten oder zweiten Art frei behandelt wird, oder mit andern Worten: sie haben den Dominanten-Septimenakkord mit der zweiten Umkehrung dieses Nonenakkordes vertauscht, und oftmals, statt einer übermäßigen Sexte, eine kleine Septime hingeschrieben. (Man vergleiche Anmerkung zum § 2. zweites Kapitel dieses Abschnittes.)

Da man dem Akkorde jeden beliebigen harten oder weichen Dreiklang vorausgehen lassen kann, oder, da es leicht ist, die Septime eines Dominantenakkordes in eine übermäßige Sexte zu verwandeln, und da nun noch der Akkord an sich selbst sowohl streng, als auch auf 2 Arten frei behandelt werden kann, so würde man auch mit diesem von C dur oder A moll aus, leicht nach einer jeden beliebigen andern Tonart moduliren können, worüber im Einzelnen zu reden, hier nicht erforderlich ist.

§. 4.

Allgemeiner Rath über die Behandlungsarten des Dominanten-Nonenakkordes und des Nonenakkordes mit großer Terze und verminderter Quinte bei der Modulation aus einer Tonart in die andere.

Bei der Modulation aus einer Tonart in die andere wird größtentheils entweder nur der Dominanten-Nonen-

akkord der weichen Tonart oder der auf der zweiten Stufe mit großer Terze, verminderter Quinte, kleiner Septime und kleiner None, beide ohne Grundton angewendet. Da sowohl der eine als auch andre dieser beiden Akkorde einmal streng, und zum andern Male auf eine und die andre Art frei, folglich auf drei verschiedene Arten behandelt werden kann, so dürfte es nicht am unrechten Orte sein, zu zeigen, wenn man gerade von C dur aus nach irgend einer andern Tonart zu moduliren beabsichtigt, welche Behandlung des einen oder andern Akkordes dabei am zweckmäßigsten sei.

Man betrachte 1) die Modulation von C nach Des und Cis dur oder moll. In Fig. 13. a. ist der Dominanten-Nonenakkorden der weichen Tonart streng und in Fig. 8. und 9. b. und c. auf ein und die andere Art frei behandelt. In Fig. 3. a. Tab. 76. ist der Nonenakkord mit großer Terze und verminderter Quinte ohne Grundton streng und in Fig. 4. b. und c. auf ein und die andere Art frei behandelt. 2) Betrachte man die Modulation von C nach D moll und dur. In Fig. 5. a. Tab. 75. ist der Dominanten-Nonenakkord der weichen Tonart streng, und in Fig. 1. b. und c. auf eine und die andere Art frei behandelt. Den Nonenakkord auf der 2ten Stufe der weichen Tonart kann man nicht benutzen, weil nicht nur eine verbotene Quintenfolge, sondern doppelte Querstände vorhanden sein würden. In Fig. 7. b. und c. Tab. 76. ist er auf die eine und die andere Art frei behandelt. 3) Betrachte man die Modulation von C nach Es und Dis dur oder moll. In Fig. 4. a. Tab. 75. ist der Dominanten-Nonenakkord der weichen Tonart streng und in Fig. 12. b. und c. auf eine und die andere Art frei behandelt. In Fig. 5. a. Tab. 76. ist der Nonenakkord und großer Terze und verminderter Quinte streng und in Fig. 6. b. und c. auf eine und die andere Art frei behandelt. Man betrachte 4) die Modulation von

C nach E dur oder moll. In Fig. 10. a. Tab. 75. ist der Dominanten-Nonenakkord der weichen Tonart streng, und in Fig. 7. b. und c. auf die eine und andre Art frei behandelt. In Fig. 15. und 16. Tab. 75. ist der Nonenakkord mit großer Terze und verminderter Quinte streng, und in Fig. 1. b. und c. Tab. 76. frei behandelt.

5) Von C nach F dur oder moll in Fig. 6. a. Tab. 75. ist der Dominanten-Nonenakkord der weichen Tonart streng, und in Fig. 2. b. und c. frei behandelt. Die Folge des Nonenakkordes mit großer Terze und verminderter Quinte in Fig. 10. a. Tab. 76. würde eher als die des Dominanten-Septimenakkordes von H dur Tab. 73. Fig. 1. q. eingeräumt werden können, weil in der Baßstimme die Fortschreitung einer verminderten Quinte, und die in den andern Stimmen vorhandenen, in Fig. 10. a. Tab. 76. weniger dem Gehör zuwider ist, als die Fortschreitung einer übermäßigen Quarte und Sekunde, wie in Fig. 1. q. Tab. 73., wiewohl der vielen fremden Töne wegen es dennoch besser ist, sie zu vermeiden, und auf eine andre Art von C nach F dur oder moll zu moduliren, wie in Fig. 9. b. und c. Tab. 76., und den Nonenakkord auf die eine oder andre Art frei zu behandeln. Man betrachte 6) die Modulation von C nach Fis und Ges dur oder moll. In Fig. 3. a. Tab. 75. ist der Dominanten-Nonenakkord der weichen Tonart streng, und in Fig. 13. b. und c. frei behandelt. In Fig. 2. a. Tab. 76. ist der Nonenakkord mit großer Terze und verminderter Quinte streng, und in Fig. 3. b. und c. frei behandelt.

7) Von C nach G dur oder moll. In Fig. 11. a. Tab. 75. ist der Dominanten-Nonenakkord der weichen Tonart streng, und in Fig. 5. b. und c. frei behandelt. In Fig. 8. a. Tab. 76. ist der Nonenakkord mit großer Terze und verminderter Quinte streng behandelt. Eine freie Behandlung kann nicht statt finden, weil die Folge

des Nonenakkordes auf den tonischen Akkord C dur nicht nur verbotene Quinten, sondern auch einen doppelten Querstand verursachen; man würde daher lieber den Dominanten-Septimenakkord der Tonart As dur, wie schon § 2. des zweiten Kapitels dieses Abschnittes erörtert wurde, auf eine oder die andre Art frei behandeln, wie in Fig. 23. Tab. 74.

Man betrachte 8) die Modulation von C nach As und Gis dur oder moll. In Fig. 8. a. Tab. 75. ist der Dominanten-Nonenakkord der weichen Tonart streng und in Fig. 4. b. und c. frei behandelt. In Fig. 4. a. Tab. 76. ist der Nonenakkord mit großer Terze und verminderter Quinte streng, und in Fig. 5. b. und c. Tab. 76. frei behandelt.

9) Von C nach A moll oder dur. In Fig. 1. a. Tab. 75. ist der Dominanten-Nonenakkord der weichen Tonart streng, und Fig. 10. b. und c. frei behandelt. In Fig. 7. a. Tab. 76. ist der Nonenakkord mit großer Terze und verminderter Quinte streng, und Fig. 17. bis 20. Tab. 75. frei behandelt.

Man betrachte 10) die Modulation von C nach B und Ais dur oder moll. In Fig. 12. a. Tab. 75. ist der Dominanten-Nonenakkord der weichen Tonart streng, und Fig. 6. b. und c. frei behandelt. In Fig. 6. a. Tab. 76. ist der Nonenakkord mit großer Terze und verminderter Quinte streng behandelt. Frei behandelt dürfte er nur werden, sobald man die Tonfolge des Akkordes auf den tonischen Dreiklang einräumt, wie in Fig. 10. b. und c. Tab. 76. Man vergleiche mit der Modulation von C nach F, welche unter fünftens verzeichnet ist.

11) Von C nach H dur oder moll. In Fig. 7. a. Tab. 75. ist der Dominanten-Nonenakkord der weichen Tonart streng, und in Fig. 3. b. und c. frei behandelt. In Fig. 1. a. Tab. 76. ist der Nonenakkord mit großer Terze und verminderter Quinte streng, und in Fig. 2. b. und c. frei

behandelt worden. Wenn man endlich nur dem Scheine nach von C dur aus nach andere Tonarten moduliren und wieder nach C dur zurück gehen will, oder mit andern Worten, wenn man von C dur aus wieder nach C moll oder dur gehen will, so kann man beide Nonenakkorde anwenden, und sowohl streng als auch frei behandeln. M. s. Tab. 75. In Fig. 2. a. ist der Dominanten-Nonenakkord der weichen Tonart streng und in Fig. 11. b. und c. frei behandelt. In Fig. 9. a. Tab. 76. ist der Nonenakkord mit großer Terze und verminderter Quinte streng, und in Fig. 8. b. und c. frei behandelt worden.

Bei einer aufmerksamen Betrachtung dieser Modulationen wird man finden, daß die freie Behandlung des einen und andern Nonenakkordes dem Gehöre weit angenehmer als die strenge ist, weil die neue Tonart, obgleich sie unerwartet eintritt, weniger dem Gehöre fremd zu sein scheint, als wenn der eine oder andre Akkord strenge behandelt wird.

Will man nun noch wissen, da ein verminderter Septimenakkord völlig dem Dominanten-Nonenakkorde ohne Grundton oder umgekehrt, nicht nur ähnlich ist, sondern da vielmehr beide Akkorde aus denselben Tönen bestehen, wodurch einer von dem andern unterschieden wird, so bemerke ich hierauf, daß bei dem verminderten Septimenakkorde, sobald dessen Töne regelrecht aufgelöst werden, (m. s. § 2. des 11ten Abschnittes) sogleich die tonische Harmonie der neuen Tonart folgt; wenn dagegen der verminderte Septimenakkord als Nonenakkord betrachtet, und die None regelrecht aufgelöst wird, indem alle andern Töne des Akkordes am Orte bleiben, so folgt erst die Dominanten-Septimenharmonie der neuen Tonart, und hierauf die tonische derselben. Man sehe Fig. 19. a. Tab. 73. und vergleiche mit Fig. 1. a. Tab. 75. Fig. 10. a.

Tab. 73. mit Fig. 11. a. Tab. 75. Fig. 14. a. Tab. 73. mit Fig. 5. a. Tab 75. u. s. w.

In der freien Behandlung ist der verminderte Septimenakkord vom Nonenakkorde deswegen zu unterscheiden, weil beim ersten, nur indem alle andern Töne fortschreiten, die Septime am Orte bleiben darf. Dagegen darf beim zweiten ursprüngliche None und Septime, welche, da der Grundton fehlt, vom Baßton aus nur eigentliche Septime und Quinte ist, am Orte bleiben, während die andern Töne des Akkordes fortschreiten. M. s. Fig. 19. b. Tab. 73. und vergleiche mit Fig. 1. b. Tab. 75. Fig. 10. b. Tab. 73. mit Fig. 11. b. Tab. 75. Fig. 14. b. Tab. 73. mit Fig. 5. b. Tab. 75. u. s. w.

Man wird finden, daß, da bei dem eigentlichen verminderten Septimenakkorde nur die Septime am Orte bleibt und zum ursprünglichen Grundton des Quartenakkordes der neuen Tonart wird, und daß allemal die neue Tonart eine kleine Sexte höher ist, als diejenige, welche erfolgt, wenn der verminderte Septimenakkord regelrecht aufgelöst wird. M. s. Fig. 19. a. Tab. 73. und vergleiche mit b. Wenn dagegen der verminderte Septimenakkord als ein Nonenakkord betrachtet, und auf die eine oder andre Art frei behandelt wird, so wird diese verminderte Septime, welche jetzt ursprüngliche None ist, indem sie am Orte bleibt, zur ursprünglichen Terze, und die ursprüngliche Septime, welche Quinte ist, zum ursprünglichen Grundton des Quartenakkordes der neuen Tonart. M. s. Fig. 1. b. Tab. 75. und vergleiche mit a.; ferner mit Fig. 19. a. und b. Tab. 73. Folglich ist die hierauf folgende neue Tonart, nur um eine Quarte höher, als diejenige, welche bei einer strengen Behandlung des Nonen- oder verminderten Septimenakkordes erfolgen würde.

Da man es übrigens mit dem Schreiben der Noten nicht so genau nimmt, und die in einer Tonart durch ein b erniedrigten Töne sehr oft statt abwärts, aufwärts gehen

läßt; ferner da die Töne des Dominanten-Nonenakkordes der weichen Tonart, sobald der Grundton fehlt, den des verminderten Septimenakkordes gleich sind, so dürfte es bei der freien Behandlung gleichviel sein, ob man den verminderten Septimenakkord für einen Nonenakkord oder umgekehrt betrachtet, weil die Sache mehr auf dem Schreiben der Noten, als dem Klange der Töne beruht. M. s. Fig. 19. b. Tab. 73. und vergleiche mit Fig. 2. c. Tab. 75.; Fig. 15. b. Tab. 73. mit Fig. 5. c. Tab. 75.; Fig. 13 c. Tab. 73. mit Fig. 10 c. Tab. 75. u. s. w.

Wenn man den Dominanten-Septimenakkord mit der zweiten Umkehrung des Nonenakkordes mit großer Terze und verminderter Quinte vergleicht, so ist der Unterschied beider Akkorde bemerkbarer, als bei dem verminderten Septimen- und Dominanten-Nonenakkord der weichen Tonart, wiewohl beide Akkorde, nämlich der verminderte Septimen- und Dominanten-Nonenakkord, und auch diese, der Dominanten-Septimenakkord und die zweite Umkehrung des Nonenakkordes einerlei Töne haben, so unterscheiden sich doch letztere beide Akkorde leichter, indem der Ton, welcher bei dem Dominanten-Septimenakkorde kleine Septime ist, bei der zweiten Umkehrung des Nonenakkordes übermäßige Sexte sein muß. Ferner kann die Septime abwärts auflösen, indem der Baß, wie in Fig. 1. a. und Fig. 3. Tab. 73. eine Quarte, oder wie in Fig. 4. und 5. Tab. 73. eine Sekunde forschreitet. Dagegen muß eine übermäßige Sexte, weil gewöhnlich der erhöhte Ton der Tonart fremd ist, unbedingt aufwärts fortschreiten, sie mag am Orte bleiben, wie in Fig. 1. a. Tab. 76., indem die Quinte, welche ursprüngliche None ist, abwärts geht oder mit den andern Stimmen gleichzeitig fortschreiten, wie in Fig. 1. b. und c. Tab. 76. ist einerlei.

Wenn man auf diese Art eine Septime behandelt, wie in Fig. 6. und 7. Tab. 73., so geschieht dies nur

ausnahmungsweise, weil eine kleine Septime ebenso, wie eine übermäßige Sexte klingt, und es mit dem Schreiben der Noten nicht so genau genommen wird, indem Tonsetzer von anerkanntem Rufe sehr oft statt einer übermäßigen Sexte eine kleine Septime oder umgekehrt geschrieben haben.

Was überhaupt den Punkt des Schreibens betrifft, so dürfte hierüber am deutlichsten bei dem melodischen Theile abgehandelt werden können, weshalb ich es hier unterlasse, und nur noch bemerke, daß wenn man aus einer Tonart in die andere gehen, und keine in das Gehör bringen, oder mit einem Worte durch mehrere Tonarten gehen will, ohne in irgend einer zu verweilen, so dürfte es mit dem Dominanten-Nonenakkorde der weichen Tonart statt finden, 1) wie in Fig. 11. Tab. 76., ferner, wie in Fig. 12., deren Akkorde sowohl vor- als auch rückwärts erfolgen können. Vermittelst der zweiten Umkehrung des Nonenakkordes mit großer Terze und verminderter Quinte würde man die Modulation ein Mal so einrichten können, wie in Fig. 13. Tab. 76. Man würde auf einen Dominanten-Septimenakkord eine kleine Sekunde höher den sogenannten übermäßigen Sextenakkord anwenden, und hierauf gleich wieder als Dominanten-Septimenakkord betrachten können. Zum andern andern Male würde die Tonfolge so angewendet werden können, wie in Fig. 14., welche ebensowohl als die in Fig. 13. rückwärts statt finden darf. Endlich 3) würde man jedem harten Dreiklange eine übermäßige Sexte hinzufügen, und für die zweite Umkehrung eines Nonenakkordes betrachten können, wie in Fig. 15., in welchem Falle der Akkord in allen Gestalten angewendet werden kann.

Was den Terzdezimenakkord betrifft, so wird dieser nur ohne None und Septime mit Undezime und

Terzdezime, oder vielmehr als Quartenakkord angewendet, und zwar nur dann, wenn die neue Tonart, wie erörtert wurde, sie sei hart oder weich, in zweiter Umkehrung erscheint. Ein Mehreres dürfte über den Punkt der Modulation aus einer Tonart in die andere nicht nöthig, aber zu empfehlen sein, das hierüber Mitgetheilte nicht nur öfter zu lesen, sondern über alle einzeln angeführte Fälle, in den verschiedenen § des ersten, zweiten und dritten Kapitels dieses Abschnittes nachzudenken und sämmtliche Modulationen von C aus in mehrere andere Tonarten zu übertragen.

Zwanzigster Abschnitt.

Vom strengen und freien Satz, sowohl in melodischer als auch harmonischer Hinsicht.

Die Behandlung aller Töne ist, in Beziehung auf Akkorde oder deren Abzählung, in eine strenge und eine freie eingetheilt worden. Und ebenso verhält es sich auch mit den verschiedenen Arten des Satzes, der in melodischer Hinsicht sowohl in einer Stimme, als auch in mehreren strenge und frei sein kann. In einer Stimme ist der Satz strenge, sobald nicht nur in Beziehung auf Fortschreitung der in einer Melodie vorhandenen Töne die im 8ten Abschnitte angegebenen Regeln auf das genauste beachtet werden, sondern wenn diese Tongedanken, welche eigentlich die Melodie bilden sollen, einmal in Beziehung auf Tonart, zum andern Male in Beziehung auf Rhythmus ꝛc. und Interpunktion, Periodenbau u. s. w., und endlich drittens, wenn diese gegebene Melodie in Beziehung auf Character die gerechtesten Ansprüche auf Einheit zu machen hat; widrigenfalls ist sie frei.

Um indeß eine Gränzlinie zu ziehen, wodurch das Strenge von dem Freien unterschieden wird, ist es

erforderlich, über die zu dem melodischen Theile gehörigen einzelnen Gegenstände in einem besondern Werke, und zwar über jeden Gegenstand im einzelnen ausführlich abzuhandeln, wenn Verwirrungen oder Mißdeutungen vermieden werden sollen.

In mehrere Stimmen ist der Satz in melodischer Hinsicht streng, wenn die Art zu setzen, womit man angefangen hat, nicht unterbrochen wird, bis entweder ein einzelner melodischer Satz, der als ein für sich Bestehendes betrachtet wird, oder das ganze Tonstück beendet worden ist. Da es nun mehrere Arten des zwei-, drei- oder mehrstimmigen Satzes giebt, worüber abzuhandeln ein für sich bestehendes Werk erforderlich ist, so kann ich nur hier in möglicher Kürze begreiflich machen, worin die Setzarten bestehen, und wie eine sich von der andern unterscheidet.

Die erste Art zu setzen ist nur willkürlich, jedoch in Beziehung auf Melodie den Regeln unterworfen, die ich oben erwähnt habe; und in Beziehung auf Harmonie allen den Regeln, die in sämmtlichen Abschnitten, welche von der Behandlung der verschiedenen Akkorde handeln, angegeben wurden. Nur bedarf es hier der Bemerkung, daß die strenge Behandlung der dissonirenden Töne nicht allein in die Art strenge zu setzen, sondern auch deren freie Behandlung, sobald sie regelrecht ist, mit aufgenommen werden darf, aber daß nur beim strengen melodischen und harmonischen Satze, vorzugsweise sowohl melodische als auch harmonische Fehler vermieden werden. Als

1) verbotene Quinten und Octaven; m. s. § 3. des neunten Abschnittes;

2) harmonische Querstände; m. s. § 2. des zehnten Abschnittes;

3) Sprünge der Töne sowohl in einzelnen als auch in mehreren Stimmen gleichzeitig, vorzugsweise in den Dissonanzen eines Akkordes;

4) der freie Eintritt der Dissonanzen, noch mehr als deren Nichtauflösung; m. s. 11ten, 12ten, 13ten und 14ten Abschnitt § 4.; und endlich

5) eine zu schnelle Vertauschung der einer Tonart fremden Töne mit der einer Tonart angehörigen. M. s. 19ten Abschnitt.

Wenn man also daher in einer Stimme Sprünge, übermäßige oder verminderte Fortschreitungen sich zu setzen erlaubt, so ist der Satz frei, auch selbst dann, wenn die im 8ten Abschnitte angegebenen Regeln beobachtet werden; und wenn man in mehrere Stimmen es mit der Aufeinanderfolge der Töne eines Akkordes nicht so genau nimmt, d. h. wenn 1) nach den Regeln des § 1. des 9ten Abschnittes von einem Dreiklange zum andern statt des ersten der 2te Fall angewendet wird, oder wenn man öfter die Töne eines Septimenakkordes unter einander vertauscht, m. s. 11ten Abschnitt § 4., und 2) wenn man die einzelnen Stimmen über ihren Umfang benutzt, d. h. entweder in denselben zu hohe oder tiefe Töne setzt. M. s. 7ten Abschnitt.

3) Wenn man, statt die Dissonanzen regelrecht, d. h. eine kleine Septime oder None nur abwärts, und eine große nur aufwärts aufzulösen, den umgekehrten Fall anwendet, und keinen Unterschied macht, ob die Septime oder None groß oder klein ist. M. s. § 2. des 11ten, und zwölften Abschnittes.

4) Wenn die Dissonanzen eines Akkordes, als Septime, None, Undezime und Terzdezime in derjenigen Stimme, worin sie vorbereitet sind, nicht aufgelöst, sondern in eine andere Stimme vertauscht werden, bevor man auflöst.

Endlich 5) wenn man bei einem zwei-, drei- oder vierstimmigen Satze, oder mit einem Worte bei einem Satze, er bestehe in so viel Stimmen er wolle, noch eine andere am unrechten Orte anfangen, oder von den Stimmen, womit der Satz begonnen hat, eine aufhören läßt, bevor der Satz geendet ist.

Anmerkung. Jeder Satz muß mit so viel Stimmen enden, als er anfängt, und zwar, wenn er beendet sein soll, so darf er nur mit einem ganzen, aber nicht mit einem halben Tonschluß enden, und es darf auch jede Stimme, sobald ein ganzer Tonschluß erfolgt, aufhören, d. h. es darf auf einen Satz mit 4 Stimmen einer mit 3 oder 5 Stimmen erfolgen, und so umgekehrt. In der Mitte eines Satzes, er bestehe aus so vielen Takten er wolle, darf aber weder eine neue Stimme hinzutreten, noch eine aufhören, widrigenfalls der Satz nicht nur frei, sondern fehlerhaft ist.

Alle diese hier unter 1stens, 2tens, 3tens, 4tens und 5tens angegebene Freiheiten können, sobald sie dem Gehöre nicht zuwider sind, angewendet werden, sobald man sich der freien Schreibart bedient. Aber harmonische Fehler, als verbotene Quinten und Octaven, oder Querstände, und eine zu schnelle Vertauschung der einer Tonart angehörigen Töne mit fremden, muß sorgfältig vermieden werden, wenn die Freiheiten, welche in einem Satze an einem oder dem andern Orte statt finden können, nicht in Fehler ausarten, und unter diesen Umständen dem Gehöre zuwider sein sollen.

Eine zweite Art zu setzen mit mehreren Stimmen ist nach den Regeln des einfachen und doppelten Contrapunktes. Nach den des einfachen Contrapunktes ist sie keine andere Art, als die bereits angegebene, oder die erste, worüber ich mich bereits sowohl im Verlaufe des Buches, als auch in diesem Abschnitte ausgesprochen habe. Nach den Regeln des doppelten Contrapunktes müssen aber mehr oder weniger Stimmen so eingerichtet sein, daß man sie nicht nur versetzen, sondern auch umkehren, und als Baßstimme benutzen kann.

Da es nun nicht nur verschiedene Arten, sondern wieder besondere Gattungen des doppelten Contrapunktes

giebt, welche sowohl strenge als auch frei sein können, je nachdem die dabei vorhandenen Regeln mehr oder weniger beobachtet werden, worüber im Einzelnen abzuhandeln mir der Raum nicht gestattet, weil ein für sich bestehendes Werk, oder mindestens ein Theil desselben hierzu erforderlich ist, so würde es auch nur unverständlich werden, bevor nicht eine genaue Kenntniß der verschiedenen Gattungen des doppelten Contrapunktes und dessen verschiedenen Arten vorausgegangen ist, auseinander zu setzen, in welchem Falle der Satz streng oder frei ist, sobald er nach den Regeln und irgend einer Art oder Gattung des doppelten Contrapunktes abgefaßt wird. Eine dritte Art zu setzen besteht darin, wenn man die Folge der Töne in einer Stimme, gleichviel, in welcher Notengattung oder Figur, oder in welchem Zeitmaaß sie statt findet, auch in den andern genau ebenso anwendet, als sie in der Stimme in mehr oder weniger Takten, gleichviel in wie vielen, vorausgegangen ist.

Diese Art zu setzen nennt man nachahmen, oder, weil keine strengere Regel bei mehreren Stimmen statt finden kann, als die Folge der Töne in einer Stimme auch in den andern anzuwenden canonisch, und ein nach diesen Regeln gesetztes Tonstück Canon.

Anmerkung. Canon kömmt aus dem Griechischen, und heißt eigentlich ein Maaß, eine Regel, eine Richtschnur. In der Musik der alten Griechen bedeutet dieses Wort das, was man jetzt Monochord nennt, nämlich eine gespannte Saite, auf einem Brette, worauf die Länge der Saite so eingetheilt war, daß man leicht vermittelst der Theilung alle gebräuchlichen Töne darauf haben konnte. —

Wenn dies Wort: Canon, auf ein Musikstück oder mehrstimmigen Satz bezogen oder angewendet werden darf,

so ist erforderlich zu bemerken, daß, da die in einer Stimme vorausgegangene Melodie einmal in den andern Stimmen so nachgeahmt wird, wie sie bereits in der vorhergehenden Stimme vorausgegangen; zum andern Male eine melodische Gegenbewegung dabei angewendet wird, da man 3) auch eine gegebene Melodie völlig rückwärts, und 4) in der Gegenbewegung rückwärts ausübt, und alle diese verschiedenen Arten der Ausübung einer gegebenen Melodie sowohl strenge als auch frei sein können, so ist erst erforderlich, hierüber ausführlich zu sprechen, bevor eine Gränzlinie zwischen dem Strengen und Freien gezogen werden kann.

Da es mehrere Musikgattungen giebt, wie z. B.

1) Kirchenmusik;
2) Kammermusik;
3) Dramatische Musik; und endlich
4) Tanzmusik;

so dürfte es noch darauf ankommen, ob ein Musikstück ausführlich nur für eine dieser Gattungen bestimmt, und in dessen Verlauf die bei einer oder der andern Gattung vorhandenen Regeln mehr oder minder beobachtet werden.

Da nun vorzugsweise bei Kirchentonstücken nicht nur die strenge Art nach canonischen Regeln und den des doppelten Contrapunktes zu setzen üblich ist, und auch der Gebrauch dieser Kunststücke bei denen der Kammermusik jetzt statt findet; ferner da beide Gattungen in Beziehung auf Charakter verschieden sind, und noch bei der dramatischen Musik, so wie auch bei der Tanzmusik vorzugsweise durch die Töne der Charakter der handelnden Personen auf's genauste bezeichnet werden muß, so wird man leicht einsehen, daß ein für sich bestehendes Werk hierzu erforderlich ist, um auseinander zu setzen, welche Regeln der einen oder andern Musikgattung angeeignet werden können.

Bevor man diese nicht kennen gelernt hat, dürfte bei einem oder dem andern Tonstück 1) nicht leicht eine

Gränzlinie gezogen werden können, unter welche Gattung es gehört, 2) in wie weit es in der einen oder andern Gattung streng oder frei ist; z. B. Mozart hat in seiner Ouverture zur Zauberflöte ein strenges Tonstück geliefert, sobald man es als reine Kammermusik betrachtet; als Fuge, wie es Viele betrachten, dürfte es nur unter die freie Gattung derselben aufgenommen werden. — Anders verhält es sich mit der Ouverture zum Don Juan; diese ist als Tonstück streng, aber in einer bei weitem leichteren Setzart abgefaßt.

Um über diesen so vernachlässigten Theil der Tonsetzkunst verständlich zu werden, habe ich mir vorgenommen, zuerst über den melodischen Theil, alsdann über die verschiedenen Musikgattungen in einzelnen für sich bestehenden Werken abzuhandeln, und zu erklären, was sowohl in Beziehung auf Satz und dessen Arten, als auch in charakteristischer Hinsicht, strenge oder frei ist, welches hier, ohne vorausgegangene Sachkenntniß, unmöglich geworden sein dürfte. —

Ende des zweiten Bandes.

Wort- und Sachregister über beide Bände.

Seite

Accent 229
Aeolische Tonart 28
Akkord 36
— aus wie vielen Tönen er bestehen kann . . . 36
— der tonische 47
— der vorbereitende 85
Akkorde, ihre Entstehung 36
— ihre Eintheilung . . . . . 45 und 46
— abstammende 46
Albrechtsberger XIII
Alto 71
Altschlüssel 72
Ambrosius, Bischof von Mayland 29
Anschlag 85
Arsis 229
Arten, 5 verschiedene, mit Dreiklängen aus einer Tonart in die andere zu moduliren 263
— verschiedene, vermittelst des Dominanten-Septimenakkordes aus einer Tonart in die andere zu moduliren 275
— verschiedene, vermittelst des verminderten Septimenakkordes aus einer Tonart in die andere zu moduliren 279
— verschiedene, vermittelst des weichen Septimenakkordes aus ein. Tonart in d. andere zu moduliren 282
— verschiedene, vermittelst des großen Septimenakkordes aus ein. Tonart in d. andere zu moduliren 283

Seite

Aufeinanderfolge der den harten und weichen Tonarten angehörigen Dreiklänge 252
— der Sextenakkorde 102
— der Septimenakkorde 129, 130, 131 und 132
— der Nonenakkorde 158
— der Undezimenakkorde 185
— der Dominanten-Undezimenakkorde aller Tonarten 186
— der Terzdezimenakkorde 206
Auflösung 85
— der Septimenakkorde 125
— der None 154
— der None, wenn dieselbe durch die Octave vorbereitet ist 155
— der None, indem die andern Töne fortschreiten 156
— der Nonenakkorde 154
— der Nonenakkorde, deren Töne nicht in der Tonart vorhanden sind 155
— der Undezime 181
— der Undezimenakkorde 185
— gleichzeitige, der drei Dissonanzen im Undezimenakkorde 183
— der Terzdezime . . . . . 202 und 203
— gleichzeitige, aller Dissonanzen im Terzdezimenakkorde 203
— der Quintdezime 214
— der übermäßigen Quintdezime 215
Aufschlag 229

Bach, Sebastian XIII
Baritonschlüssel 72
Baß 70
Baßschlüssel 72
Behandlung des Nonenakkordes mit großer Terze und verminderter Quinte bei der Modulation aus einer Tonart in die andere 296
Behandlung, freie der Septime 133
— freie der None 162
— freie der Undezime 187
— freie der Terzdezime 208
— freie der Quintdezime 216
Betrachtung der Dreiklänge . . . . . 50 und 258
— der alten Tonarten 29
— der verschiedenen Töne des verminderten Septimenakkordes 280

Seite

Betrachtung des Dominanten-Nonenakkordes ohne Grundton der weichen Tonart, bei der Modulation aus einer Tonart in die andere 293
Bewegung, harmonische 85
— gerade 85
Bezeichnung der verschiedenen Theile, in Beziehung auf Zeitmaaß 232
— der geraden Taktart 234
— der durchgehenden Noten, durch Ziffern über die Baßstimme 241
Bezifferung . . . . . 37 und 68
Canon, canonisch 311
Canto 71
Cantoschlüssel 73
Cantus firmus 71
Choralgesang aus der Haupttonart 29
— aus der plagalischen Tonart 29
Chromatisch 239
Consonanz . . . . . 2 und 3
Consonanzen, vollkommene 25
— unvollkommene 4
Contrapunkt, einfacher und doppelter 310
Contrapunktiren XII
Contra-Subject XII
Dezime 2
Diaschisma 10
Diatonisch 239
Diesis 10
Diskantschlüssel 73
Dissonanz 2
Dissonanzen, wie man sie vorbereitet 83
— wie man sie auflöst 83
Dominante . . . . . 47 und 48
Dominanten-Septimenakkord 41
Dominanten-Septimenakkord, welche Harmonieen bei der freien Behandlung vorausgehen dürfen 133
Dominanten-Septimenakkord, auf welchen Tonstufen derselbe, frei behandelt, angewendet werden darf . . . 134
Dominanten-Septimenakkorde, welche auf den tonischen Dreiklang C dur folgen dürfen 273
Dominanten-Septimenakkorde, welche auf den tonischen Dreiklang A moll folgen dürfen 274
Dominanten-Nonenakkord 43
Dominanten-Nonenakkord der weichen Tonart . . . 43
Don Juan, Ouverture 313

Seite

Dorische Tonart 28
Dreiklang 37
— ohne Quinte 37
— harter 39
— weicher 39
— verminderter 39
— übermäßiger 39
— hart verminderter 40
— doppelt übermäßiger 40
— doppelt verminderter 40
— der tonische 48
— verminderter, dessen Behandlung . . 84 und 101
— hart verminderter, dessen Behandlung . . 108
— hart verminderter, welche Töne im vierstimmigen Satze verdoppelt werden . . . 108
— hart verminderter, wenn dessen verminderte Quinte durch die Octave vorbereitet ist . 108
— hart verminderter, wenn dessen verminderte Quinte durch die Terze vorbereitet ist . 109
— hart verminderter, dessen Auflösung . . . 109
— hart verminderter, dessen Gebrauch in erster und zweiter Umkehrung 110
— übermäßiger, des. Behandlung u. Umkehrungen 112
— übermäßiger, welche Harmonieen als Auflösung folgen 114
— übermäßiger, welche Töne zu verdoppeln . . 114
— übermäßiger, seine Bezifferung 115
— harter, wofür derselbe bei der Modulation nach andern Tonarten betrachtet wird . 259
— weicher, wofür derselbe bei der Modulation nach andern Tonarten betrachtet wird . 260
— dessen Gestalten 52
— dessen vierstimmige Ausübung 55
— mit verdoppeltem Grundton 55
— mit verdoppelter Quinte 55
Dreiklänge, deren Eigenschaften 38
— dissonirende, ihre Behandlung 108
— harte, welche auf den tonischen Dreiklang C dur folgen dürfen 254
— weiche, welche auf den tonischen Dreiklang A moll folgen dürfen 254
— weiche, welche auf den tonischen Dreiklang C dur folgen dürfen 255
— harte, welche auf den tonischen Dreiklang A moll folgen dürfen 255

Seite

Dreiklänge, verminderte, welche auf den tonischen Dreiklang C dur folgen dürfen 256
— verminderte, welche auf den tonischen Dreiklang A moll folgen dürfen 257
— verminderte, wofür dieselben bei der Modulation nach andern Tonarten betrachtet werden 262
— wie viel harte oder weiche, bei der Modulation aus einer Tonart in die andere, angewendet werden dürfen 268
Duodezime 2
Einklang 22
— warum derselbe zu den Intervallen gezählt wird 25
Eintheilung der Töne . . . . . 2 und 21
— der consonirenden Töne . . . . . 2 und 22
— der dissonirenden Töne . . . . 2, 4, 5 und 22
— der Akkorde . . . . . 45 und 46
— der Tonarten 27
— der alten Tonarten 28
Fehler, welche beim strengen melodischen und harmonischen Satze vermieden werden müssen 308
Figur 92
— melodische 77
Fortschreitungen, melodische 75
Fortschritte, symmetrische der Baßtöne 92
— willkürliche der Baßtöne 92
Fux, seine Regeln, um Quinten und Octaven zu vermeiden 88
Gegenbewegung . . . . . 83 und 85
Generalbaß XII
Gregor, Papst 30
Grundton 36
Grundharmonieen 46
— Behandlung der ersten drei, in ihrer wahren Gestalt 80
— Gebrauch der ersten drei, in erster Umkehrung 96
— Gebrauch der ersten drei, in zweiter Umkehrung 103
Grundbaß 97
Harmonie, was darunter zu verstehen 79
— enge 54
— zerstreute 54
— wie aus der engen zerstreute zu machen . . 93
Harpeggio 78
Hexachord, Heptachord XI
Intervall 2

Seite

Intervalle 6
— welche in der Ausübung gleich, in der Bezeichnung verschieden sind 24
— papierne 24
Jonische Tonart 28
Kammermusik 312
Kirchenmusik 312
Kirnberger XIII
— seine Temperatur 16
Koch XIII
Komma 7
Komma's, Verhältnisse derselben 10
Lage 55
Leiter, chromatische 240
Leiteton 90
Ludovico Viadana XII
Lydische Tonart 28
Marpurg . . . . . XIII, 18 und 20
Mattheson . . . . . XIII und 30
Mediante 48
Mehrdeutigkeit der Akkorde 50
Melodie XI
Mi contra fa 110
Modulation, innerhalb einer Tonart . . . . 92 und 250
— aus einer Tonart in die andere . . . 250
— vorübergehende, aus einer Tonart in die andere . . . . . 250, 288 und 305
— nicht vorübergehende 251
— welche Harmonieen dabei angewendet werden 251
— gebräuchliche, mit Dreiklängen 270
— aus einer Tonart in die andere mit Septimenakkorden 272
— vorübergehende nach symmetrischen Progressionen 288
— aus einer Tonart in die andere mit Nonenakkorden 290
— aus einer Tonart in die andere, vermittelst des Dominanten-Nonenakkordes der harten Tonart 290
— aus einer Tonart in die andere, vermittelst des Dominanten-Nonenakkordes der weichen Tonart 292
— aus einer Tonart in die andere, vermittelst des Nonenakkordes mit großer Terze und verminderter Quinte 296

Seite

Modus authenticus 28
— plagalis 29
Motus rectus 85
— contrarius 85
— obliquus 85
Mozart 313
Musik, dramatische 312
Myxolydische Tonart 28
Myxophrygische Tonart 28
Nachahmen 311
Nebenharmonieen 46
Nebennoten, harmonische 244
Neidhart 18
Nichtauflösung der Septime . . . 138, 139, 140 und 141
— der Undezime . . . . . 192 und 193
— der Terzdezime 210
Niederschlag 229
Noten, deren frühere Bezeichnung 227
— durchgehende . . . . . 239 und 240
Notenstufe 21
Notenfigur 77
— melodische 78
— harmonische 78
Notensystem, Gebrauch desselben 70
Notengattungen, in Beziehung auf Zeitmaaß 230, 231 und 236
— in Beziehung auf Harmonie 238
None 2
— Auflösung derselben . . . . . 154, 157 und 158
— freie Behandlung derselben 163, 163, 164, 165 und 166
Nonenakkord 37
— mit großer Septime 42
— weicher 42
— kleiner, mit kleiner Terze 43
— mit verminderter Quinte u. kleiner Terze 43
— mit verminderter Quinte u. großer Terze 43
— übermäßiger 44
— mit übermäßiger Quinte 44
— Gestalten desselben 60
— der gemeine 61
— ohne Terze . . . . . 62 und 149
— ohne Quinte . . . . . 61 und 143
— ohne Grundton . . . . . 61 und 148
— ohne Septime . . . . . 61 und 146
— dessen dreistimmige Ausübung 62
— freie Behandlung desselben 163, 164, 165 und 166

Seite

Nonenakkord, welche Harmonieen demselben bei der freien Behandlung vorausgehen dürfen . . 162
— bei der Modulation, ohne Grundton angewendet . . . . . 291 und 292
— bei der Modulation nach andern Tonarten, streng und frei behandelt . . . 292
— mit großer Terze und verminderter Quinte bei der Modulation nach andern Tonarten, streng und frei behandelt . . 297
Nonenakkorde, deren Eigenschaften 42
— ihre Versetzungen und Umkehrungen . . 60
— und deren Umkehrungen; ihr Gebrauch . 143
— auf welchen Tonstufen sie angewendet werden dürfen 153
— Aufeinanderfolge derselben . . 158 und 160
Oberdominante 47
Obermediante . . . . . 47 und 48
Ober-Sekundenharmonie 49
Oberseptime . . . . . 47 und 49
Octave 1
— dissonirende, ihre Behandlung 212
Octavlage 55
Octaven, verbotene 86
— nacheinanderfolgende, warum sie verboten . . 87
— verdeckte 88
— offenbare 88
— offenbare, durch melodische Figuren zu verdecken 89
— offenbare, in der Gegenbewegung 89
Ordnungsfolge der Versetzungszeichen 35
Orgelpunkt, woher der Name 218
— welche Harmonieen darin ausgeübt werden können . . . . . 218 und 219
— aus Dreiklängen bestehend 219
— aus Septimenakkorden bestehend 221
— aus verminderten Septimenakkorden bestehend 222
— worin Nonenakkorde angewendet werden . 223
— worin Undezimenakkorde angewendet werden 224
— wenn die am Orte bleibende Note als Grundnote sämtlicher Harmonieen betrachtet wird 225
Pentachord XI
Phrygische Tonart 28
Prime . . . . . 1 und 22
Pythagoras 19
Quarte . . . . . 1 und 23
Quartenakkord. . . . . 54, 57 und 105

Seite
Quartenakkord, seine Behandlung . 103, 104, 105, 106 und 107
Quart-Quintenakkord 64
Quart-Sextenakkord 105
Querstand, melodischer 110
— harmonischer 111
Quinte . . . . . 1 und 23
— verminderte, wie man sie vorbereitet 84
— verminderte, wie man sie auflöst 84
— übermäßige, Vorbereitung derselben 112
— übermäßige, Betrachtung derselben 112
— beim Gebrauch der Septimenakkorde 129
Quint-Sextenakkord 59
Quint-Sext-Septimenakkord 60
Quint-Septimenakkord 61
Quintenlage 55
Quinten, verbotene 86
— nacheinanderfolgende, warum sie verboten . . . 86
— nacheinanderfolgende, wenn sie zu setzen erlaubt . 87
— falsche 88
— verdeckte 88
— offenbare 88
— offenbare, durch melodische Figuren zu verdecken . 89
— offenbare, in der geraden Bewegung 89
— offenbare, in der Gegenbewegung 89
Quintdezime 212
— ihre Behandlung . . . . . 212 und 213
— Anwendung derselben 213
— ihre Auflösung 214
— ihre freie Behandlung . . . . . 214 und 216
Rath, allgemeiner über die Behandlungsarten des Dominanten- und verminderten Septimenakkordes, bei der Modulation aus einer Tonart in die andere 284
Rath, allgemeiner über die Behandlungsarten des Dominanten-Nonenakkordes, und des Nonenakkordes mit großer Terze und verminderter Quinte, bei der Modulation aus einer Tonart in die andere 298
Ration 5
Rechnungsarten, harmonische 6
Regeln, allgemeine, über die verschiedene Arten, aus einer Tonart in die andere zu moduliren 266
Rhythmus . . . . . XII und 307
Satz, strenger u. freier, in melodischer u. harmonischer Hinsicht 307
— strenger, in einer Stimme 307
— strenger, in mehreren Stimmen 308
— freier 309
Sätze, chromatische 240
Schisma 10
Schlüssel 72
— Gebrauch derselben 70
— welche benutzt werden 74
Schwebung 14

Seite

Schwingung 19
Sekunde . . . . . 1 und 22
— obere 47
Sekundenakkord 59
Sekunden-Terzakkord 60
Seitenbewegung 85
Septime . . . . . 1 und 23
— Vorbereitung derselben 117
— Vorbereit. derselb. durch die Terze eines Dreiklangs 119
— Vorbereit. dersb. durch die Quinte eines Dreiklangs 120
— Nichtauflösung derselben . 138, 139, 140 und 141
Septimenakkord 37
— harter oder großer 40
— großer. Weicher . . . . . 40 und 41
— dessen verschiedene Gestalten 58
— mit verminderter Quinte 41
— großer, mit übermäßiger Quinte . . . 41
— verminderter 41
— mit verminderter Quinte und großer Terze 42
— und seine Umkehrungen 118
— verminderter, Mehrdeutigkeit desselben . . 278
— weicher, welche Harmonieen demselben vorausgehen müssen 282
— weicher, Betrachtung desselben 282
— großer, Betrachtung desselben 283
Septimenakkorde, deren Eigenschaften . . . . . 40 und 116
— ihre Behandlung 116
— deren Auflösung, nach der ersten Art . . 125
— deren Auflösung, nach der zweiten Art . 126
— deren Auflösung, nach der dritten Art . 127
— welche der Tonart fremde Töne haben; ihre Auflösung 127
— Aufeinanderfolge derselben . . . 131 und 132
— welcher Eigenschaft sie sein müssen, wenn sie, unmittelbar auf einander folgend, frei behandelt werden 135
— frei behandelte, stufenweise abwärts auf einander folgend 135
— frei behandelte, stufenweise aufwärts auf einander folgend 136
— verminderte, frei behandelt auf einander folgend 137
— welche man bei der Modulation nach andern Tonarten benutzt 272
— verminderte, auf welche harte oder weiche Dreiklänge sie angewendet werden können 278
Sequenz 92
Sexte . . . . . 1 und 23
Sextenakkord . . . . . 53, 56 und 57
Sextenakkorde, deren Gebrauch . . . . . 97 und 98
Sext-Septimenakkord 61

	Seite
Signaturen, harmonische	XIV
Soprano	71
Sopranschlüssel	72
Sopranmezzoschlüssel	72
Sprung	75 und 76
Stammakkorde	46, 58 und 60
Stammtonarten	31
Stimmen, Namen derselben	70
Strich nach einer Ziffer, was er bedeutet	69
Subsemi toni modi	90
Subdominante	47
Takt	228
Takttheil	229
Taktstrich	230
Taktarten, gerade und ungerade	230 und 234
— zusammengesetzte; ihre Entstehung	235
Taktglieder	235
Tanzmusik	312
Temperatur	12
— gleichschwebende	14
— ungleichschwebende	15
Tenoro	70
Tenorschlüssel	72
Terze,	1 und 22
— Verdoppelung derselben bei den Dreiklängen	83
Terzenlage	55
Terz-Quartenakkord	59
Terz-Quart-Quintenakkord	60
Terzdezime, ihre Auflösung	202 und 203
— freie Behandlung derselben	208 und 210
Terzdezimenakkord	37 und 67
— bei der Modulation nach andern Tonarten	305
— mit None oder Septime, auf welchen Tonstufen er angewendet werden darf	196
— mit Undezime, ohne None und Septime, auf welchen Tonstufen er angewendet werden darf	196
— worin die Terzdezime durch die Töne eines Septimenakkordes vorbereitet ist, auf welchen Tonstufen er angewendet werden darf	200
— worin übermäßige Töne sind	204
— worin verminderte Töne sind	205
— dessen verschiedene Gestalten	65
— im fünfstimmigen Satze	65
— dessen Gebrauch im vierstimmigen Satze	66
— dessen zwei- und dreistimmige Ausübung	68
Terzdezimenakkorde, ihre Behandlung	194
— Vorbereitung derselben	194
— mit Nonenakkorden verbunden	207
— mit Septimenakkorden verbunden	207

	Seite
Terzdezimenakkorde, mit Dreiklängen verbunden	207
— deren Eigenschaften	45
Tetrachord	XI
Theilung einer Saite	2
— arithmetische	6
— harmonische	7
— geometrische	8
— verschiedenartige eines Ganzen in Hinsicht auf Zeitmaaß	232
Thesis	229
Tonart	27
— harte	30, 31 und 35
— weiche	30 und 35
— chromatische	27 und 35
— enharmonische	27 und 35
— neue, deren Eintritt bei der Modulation	267
Tonarten, alte, ihre Namen	27
— alte, ihre Eintheilung	28
— alte, worin ihr Unterschied besteht	28
— neue,	30 und 31
— diatonische	31
— ihre Verwandtschaft	32
— nach wie vielen man mit einem Dominanten-Septimenakkord moduliren kann	277
— nach wie vielen man mit einem verminderten Septimenakkord moduliren kann	279
Tonika	47
Tonleiter, harmonische	3
Tonschluß	89
— ganzer	90
— halber	90
— authentischer	91
— plagalischer	91
Tonschlüsse der Alten	91
Tonstück	27
Tonverhältnisse, Zusammenzählung derselben	8
Töne, ihr Verhältniß, in arithmetischer Beziehung	1
— Vergleichung derselben	1
— Eintheilung derselben	2 und 4
— Eintheilung der consonirenden, ihrer Eigenschaft nach	2
— nach den arithmetischen Verhältnissen	2
— übermäßige	4
— verminderte	5
— Eintheilung derselben in große und kleine	21
— Verhältnisse derselben in Beziehung auf Ausübung und Bezeichnung	21
— Eintheilung der consonirenden und dissonirenden	22
— wie viele die Griechen hatten	27
— erhöhte	76
— erniedrigte	76
— dissonirende, für was man sie, unter gewissen Umständen, betrachten kann	238

Seite

Töne, wesentliche und unwesentliche 239
— der Tonart angehörige, deren Anwendung bei der Modulation 267
Transposition 94
Transponiren, was darunter zu verstehen 94
Trias harmonica 39
Triole 231
Trugschluß 91
Türk 20
Umkehrung 52
— zweier Verhältnisse 5
— der Töne . . . . . 6 und 25
— wie dieselbe geschieht 25
— des Dreiklangs 53
— der Dreiklänge; Gebrauch derselben bei der Modulation aus einer Tonart in die andere 265
Umkehrungen der Septimenakkorde, wie sie bei der Aufeinanderfolge derselben gebraucht werden 129
Undezime 2
— ihre Vorbereitung . 173, 175, 178, 179 und 180
— Betrachtung derselben 169
— freie Behandlung derselben . 187, 188 und 189
— Nichtauflösung derselben . . . . 192 und 193
Undezimenakkord 37
— dessen verschiedene Gestalten . . . 62
— im fünfstimmigen Satze 63
— dessen vierstimmige Ausübung . . . 63
— dessen dreistimmige Ausübung . . . 65
— dessen zweistimmige Ausübung . . . 65
— dessen Bezeichnungen 63
— Anwendung desselben 170
— welche Töne darin vermindert sein können 183
— welche Töne darin übermäßig sein können 184
Undezimenakkorde, ihre Eigenschaften 44
— u. deren Umkehrungen; ihre Behandl. 168
— Aufeinanderfolge derselben 185
— mit Nonenakkd. harmonisch verbunden 186
— mit Septimenakkdn. harm. verbunden 187
— mit Dreiklängen harmonisch verbunden 187
Unterdominante 47
Untermediante . . . . . 47 und 48
Unter-Sekunden-Harmonie 49
Unter-Septime 52
Unterhaltungs-Septimenakkord 41
Unterschied der None und Sekunde oder None und Septime 247

Seite

Unterschied der dissonirenden Quarte und Quinte . . 248
— der dissonirenden Sexte und Terze . . . 249
Vergleichung der Dissonanzen 247
— des verminderten Septimenakkordes u. Dominanten-Nonenakkordes ohne Grundton 302
— des Dominanten-Septimenakkordes mit der 2ten Umkehrung des Nonenakkordes mit großer Terze und verminderter Quinte 304
— der harten und weichen Tonart 49
Versetzung 52
— aus einer Tonart in die andere 94
— eines Satzes in eine andere Tonart; worauf man dabei zu achten 95
Verwandtschaft der Tonarten . . . . . 32 und 33
Verwechselung der Töne 25
— enharmonische 34
— enharmonische, warum man sich derselben bei der Modulation bedient 269
Verwechselungen des Dreiklangs 53
— des Sextenakkordes 53
Violinschlüssel 73
— französischer 73
Vogler, Abt . . . . . XIII, 28, 29 und 91
Vorhalte in und außer den Gränzen einer Octave . . 245
Vorbereitung der verminderten Quinte 84
— der übermäßigen Quinte 112
— der Septime 117
— der Septime, im Septimenakkorde mit übermäß. Quinte u. großer oder kleiner Septime 124
— der Septime, im Septimenakkorde mit verminderter Quinte und großer Terze . 122
— der Septime, im vermind. Septimenakkorde 123
— der Septime, im großen Septimenakkorde 124
— der None, im Nonenakkorde ohne Quinte, durch die Terze eines Dreiklangs . . 143
— der None, im Nonenakkorde ohne Quinte, durch die Quinte eines Dreiklangs . 144
— der None, im Nonenakkorde ohne Quinte, durch die Octave eines Dreiklangs . . 145
— der None, im Nonenakkorde ohne Septime, durch die Terze eines Dreiklangs . . 146
— der None, im Nonenakkorde ohne Septime, durch die Quinte eines Dreiklangs . 147
— der None, im Nonenakkorde ohne Septime, durch die Octave eines Dreiklangs . . 147

Seite

Vorbereitung der None, im Nonenakkorde ohne Grundton, durch die Terze eines Dreiklangs 148
— der None, im Nonenakkorde ohne Grundton, durch die Quinte eines Dreiklangs 148
— der None, im Nonenakkorde ohne Grundton, durch die Octave eines Dreiklangs 149
— der None, im Nonenakkorde ohne Terze, durch die Quinte eines Dreiklangs . . 149
— der None, im Nonenakkorde ohne Terze, durch die Octave eines Dreiklangs . . 149
— der None, durch die Terze eines Septimenakk. 150
— der None, im Nonenakkorde ohne Quinte, durch die Quinte eines Septimenakkordes 151
— der None, im Nonenakkorde ohne Septime, durch die Septime eines Septimenakkordes 151
— der None, im Nonenakkorde ohne Grundton, durch die Quinte eines Septimenakkordes 152
— der None, im Nonenakkorde mit der Septime ohne Quinte, durch die Septime eines Septimenakkordes 152
— der None, im Nonenakkorde ohne Terze, durch die Septime eines Septimenakkordes 152
— der None, im Nonenakkord ohne Grundton, durch die Septime eines Septimenakkordes 153
— der None, durch die Octave eines Septimenak. 153
— der None, bei der Modulation mit Dominanten-Nonenakkorden . . 291 und 292
— der Undezime, durch die Octave eines Dreikl. 169
— der Undezime, durch die Terze eines Dreiklangs 172
— der Undezime, durch die Quinte eines Dreikl. 174
— der Undez., durch d. Quinte eines Septimenak. 176
— der Undez., durch d. Sept. eines Septimenak. 176
— der Undez., durch die Quinte eines Nonenak. 179
— der Undez., durch die Sept. eines Nonenak. 179
— der Terzdezime, durch die Terze eines Dreikl. 195
— der Terzdez., durch die Quinte eines Dreikl. 196
— der Terzdez., durch die Octave eines Dreikl. 198
— der Terzdez., durch d. Terze eines Septimenak. 199
— der Terzdez., durch d. Quinte ein. Septimenak. 200
— der Terzdez., durch d. Sept. ein. Septimenak. 200
— der Terzdez., durch die Töne eines Nonenak. 201
— der Quintdezime, durch die Octave . . 213
— der Quintdez., durch die Quinte eines Dreikl. 213
— der Quintdezime, durch die None . . 214
— der übermäßigen Quintdez., durch die Octave 214

Seite

Vorbereitung, gleichzeitige, der Undezime und None . 172
— gleichzeitige, d. Undezime, None u. Septime 173
Wechselnoten . . . . . 241 und 242
— melodische und harmonische 242
— wenn man sich derselben bedient . . . 243
Werkmeister, seine Temperatur 17
Zauberflöte, Ouverture 313
Zählung der Töne 1
Ziffern XIV
— durchstrichene; ihre Bedeutung 68
— über einander stehende 68
— welche nach einander stehen; ihre Bedeutung . 68
— zusammengesetzte 69
Zeitmaaß oder Takt 227
Zeitmaaß der Griechen und Römer 227
Zusammenzählung der Tonverhältnisse 8
Zweiklang 37

Druckfehler.

Seite 31	Zeile 10 von unten,	statt: Verzeichnungen l. Vorzeichnungen.
" 51	" 4 von oben,	statt: Oberdominanten l. Obermedianten.
" 57	" 13 von unten	sind die Worte vergessen: Tab. 3. Fig. 4. a. und b.
" 80	" 3 von unten,	statt: Tab. 4. l. Tab. 6.
" 81	" 1 von oben,	statt: die Quarte eine Quinte l. die Quinte eine Quinte.
" 81	" 12 von unten,	statt: Tab. 4. l. Tab. 6.
" 84	" 11 von oben,	statt: Obermedianten l. Untermedianten-Harmonie.
" 84	" 15 von oben,	statt: so ist hierdurch die Octave vorbereitet l. so ist sie durch die Octave vorbereitet.
" 118	" 2 von oben	sind die Worte vergessen: Tab. 17. Fig. 19. und 20.

Gedruckt bei W. Franke, Neue Friedrichs-Straße Nr. 23.

FEB 25 1938